كلمة أولى

فى هذا العدد الجديد تواصل مجلة فصول مهمتها فى طرح الأسئلة واقتراح الإجابات ومناقشة الأفكار وتعميقها، كما تتابع إسهاماتها فى حقل النقد العربى بالدراسات الخصبة المتنوعة، والترجمات الدقيقة للأبحاث الجديدة فى النقد والدراسات الأدبية: لتحقق بذلك التواصل الخلاق والتفاعل المثمر للعقل العربى مع ثقافات العصر فى الشرق والغرب، ولتؤكد من جهة أخرى قدرة هذا العقل العربى علي التحاور، بندية وإيجابية، مع الثقافات الإنسانية المتنوعة، ولتفتح أمام المتلقى العربى - خاصة جيل الشباب - آفاقًا واسعة ومجالات رحبة لمزيد من الإبداع الفكرى.

وفصول تحرص منذ بدايتها الأولى على حضور الأصوات النقدية من مشرق العالم العربى ومغربه؛ فدائمًا نقرأ على صفحاتها إسهامات النقاد من كافة أنحاء العالم العربى دون قيد أو شرط سوى القيمة الفكرية العالية لهذه الإسهامات، ودون تمييز بين جيل وجيل، بل ربما كانت الأصوات الشابة من النقاد المصريين والعرب تحظى بعنايتها واحتضانها لأقلامهم وإبداعاتهم النقدية، إذ ترى فصول أن من مهامها الأساسية اكتشاف الأصوات النقدية الجديدة إلى جانب التبشير بالاتجاهات النقدية الحديثة.

وسوف نجد ذلك بوضوح فى هذا العدد أيضًا، سواء فى باب الدراسات، أو الترجمات، أو فى الملف الرئيسى وهو عن الأدب وكتابة التاريخ- كل ذلك فى أسلوب رصين ولغة علمية راقية تتيح للقارئ العام والمتخصص على السواء أن يتواصل معها.

والتحية للدكتورة هدى وصفى رئيس التحرير والفريق المشارك معها فى هذا العمل الثقافى الضخم الذى يحتاج إلى الكثير من الجهد، والذى يسعدنى أن أكون أحد المشاركين فى إنجازه ومساندته والوقوف وراءه بقوة. فمجلة فصول فى مسيرتها العلمية تؤكد كل يوم أن العمل الدءوب والجهد الخلاق والإبداع الفكرى؛ لها جميعًا فى النهاية ثمرتها التى تغذى الأجيال، عن طريق التراكم المعرفى، ومد جسور التواصل بين أبناء الثقافة العربية والمتابعين لها خارج العالم العربى.

ناصر الأنصارى

.. وتتوالى الأعداد، وتتنوع الملفات، وتتلقى مجلة فصول العديد من المخاطبات التى تشيد بمساهمتها الجادة فى تجديد الفكر الثقافى، ومطارحتها الأسئلة الحقيقية التى تطور الحقل النقدى فى علاقاته بكافة الحقول المعرفية. وقد أشارت إحدى هذه المخاطبات إلى أن استمرار تألق مجلة فصول فى العالم العربى يعود إلى كونها مجلة تُزاوج بين الأكاديمية المحكمة والانفتاح على مقالات ودراسات هاجسها السؤال والتجريب، بالإضافة إلى أنها أفسحت المجال لعدد من النقاد والباحثين لكى يتمكنوا من تقديم أبحاثهم ودراساتهم بشكل متميز، معتبرة أنها بذلك تساهم فعليًا فى توسيع نطاق المسار النقدى، ومستجيبة لراهنية اللحظة الحرجة التى نمر بها، والتى لابد أن تستنفر كل الطاقات لكى لا يبتلعنا طوفان العولمة . فإلى جانب الصراع المحموم على امتلاك السلطة عن طريق النظم السياسية والتى تشهد حاليًا العديد من عوامل التغيير فى البشر والمنظمات، فإننا نرصد لحظات تتفكك فيها هياكل . كنا نظنها مستقرة . وتتشكل هياكل أخرى عمادها المعرفة المتجددة والمتدفقة بغير توقف؛ فقد شهدت نهاية القرن العشرين ثورة معرفية تغير فيها النظام المفاهيمى للحضارة البشرية - إذ فى ظل العولمة انتشرت أنماط من التفكير يتم تجذيرها وفق معيار اقتصاد السوق وقيمه؛ فعلى سبيل المثال، معيارية حقوق الإنسان تُخفى وراءها معيارية إنسان السوق وتهدف إلى خلق إجماع قادر على غربنة الشعوب، وحاليا تقود عولمة الاقتصاد قافلة العولمة جارةً معها عولمة الثقافة.

وهنا يأتى دور المراجعات الواعية كما نحاول أن نرصدها فى ملف هذا العدد عن الأدب والتاريخ؛ لكى نقيِّم دور الأدب والترجمة واللغة فى تشكيل هذا المجتمع الجديد. وهذه الثلاثية . الأدب والترجمة واللغة . أصبحت تدخل فى قلب الصراع الجارى الآن

على الساحة، وتكتسب قيمة سوقية بالدرجة الأولى، على اعتبار انها بضاعة يتم تسويقها فتكتسب قيمة تبادلية؛ مما يساعد على انتشار الأعمال الأدبية وترجمتها. وحيث إن كل ترجمة إلى لغة تضيف قيمة إليها؛ فإن اللغة أصبحت مورد اقتصاد بدونه لا يمكن إقامة صناعة ثقافية ناجحة سواء فى التعليم، أو الترفيه، أو التثقيف. لذلك علينا إعادة النظر، من منظور تاريخى - اقتصادى، فى قضايانا الثقافية، خاصة ونحن نواجه مجتمع ما بعد الصناعة . فبدلاً من التعامل مع وسائل النقل التقليدية أصبح التعامل مع الواقع من خلال منتج إلكترونى - أثيرى، مكوَّن من الصور والرموز والأرقام؛ مما يجعل الحدود تتآكل بين المجتمعات. وبلا جدال فإن هذه الممارساتُ تهدد الهويات الثقافية والخصوصيات الحضارية.

وقد رصدت الكثير من الدراسات تغير العلاقة بالزمان والمكان، وظهرت مفاهيم جديدة، لمحاولة تعريف الذاكرة، والهوية، والمعرفة، والثقافة، معتمدة على هذا العالم المعولم / المرقمن، والذى كان يخشاه بورديو الذى يرى فيه عولمة ليبرالية "شرسة ووحشية تقوم على منطق داروينى - نخبوى"؛ كما يعرض التوازن الممثل فى الدولة، والنقابة، والعائلة، والتجمعات التقليدية، لأخطار جمة.

وربما من خلال العديد من المراجعات - كما أسلفنا عند الإشارة إلى ملف هذا العدد - نستطيع أن نحول هذا المعطى الجديد إلى معطى حياتىّ يمكن الاستفادة منه وتوظيفه فى علاقات جديدة مع الواقع، من شأنها أن تساعد على تشييد مجتمع المعرفة الذى نتوق إليه والذى بدونه لن نستطيع صياغة حوار متكافئ مع الآخر.

١ـ فصول : خمسة وعشرون عاما على الصدور

٢ـ نجيب محفوظ: عدد خاص

٣ـ نقد النقد العربى

خصات والتعريفا

• النص الاستهلالي:

الستار: الرواية يوتوبيا لعالم لا يعرف النسيان

ميلان كونديرا

ت: محمد برادة

مقتطفات مترجمة من آخر كتاب صدر لميلان كونديرا، الكاتب التشيكي الشهير، في أوائل عام ٢٠٠٥ بعنوان "الستار" مع تقديم متميز لمحمد برادة. فعلى غرار كتابيه السابقين "فن الرواية" و"الوصايا المغدور بها"، يقدم كونديرا في كتابه الأخير، مجموعة من الفرضيات والتأملات والأحكام حول التجاوب الذاتي واستلهام إمكانات الرواية في مجال السخرية والدعابة والباروديا بغرض تمزيق "ستار" الأحكام المسبقة والتفسيرات الجاهزة في مجال الرواية. كما يدعو الكاتب في هذا الكتاب إلى رواية إنسانية شاملة تقوم على الحوار المستمر بين النصوص الروائية الكبرى، والعودة إلى تأكيد مبدأ القرابة بين الإستطيقا والوجود ورواية المواقف وإشكالية الفعل الروائي وفنية الرواية على شاكلة الموسيقى والرسم.

الدراسات

المثل قضاياه ومعناه

حاتم عبيد

شغلت الدارسين المعاصرين المهتمين بالمثل قضايا ثلاث تمثلت الأولى في علاقة المثل بقصته ودارت الثانية على صلته بالتمثيل وتمثلت الثالثة في علاقته بالحكاية المثلية. والحق أن الخوض في هذه القضايا على أهميته بدل أن يسهم في إيضاح معنى المثل وتخليصه مما ليس منه، وسع دائرته وجعله يلتبس بغيره وزج بالدارسين في قضايا أخرى تنأى عن المثل. لذلك حاول البحث في قسم ثان أن يقف على مقاربة غربية هي مقاربة جورج كليبر التي أقامها صاحبها على أسس لسانية دلالية وخلص بفضلها إلى نتائج مهمة تصلح كي تكون مدخلا جديدا لدراسة الأمثال العربية ...

من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)

بلقاسم بلعرج

تناولت هذه الدراسة سمة من سمات الأداء الكلامي عند العرب القدامى وهو الإيقاع، فالرسالة اللغوية لاتقتصر على ماذا نقول فحسب بل على كيف نقول أيضا. ولهذا حفل العرب الأولون بالعنصر الموسيقي وعدوه وسيلة فعالة من وسائل الاتصال والتبليغ لما فيه من قوة التأثير في المتلقي

فظهر في فنونهم التعبيرية شعرا ونثرا، وصار مظهرا من مظاهر حياتهم فهم أمة تعتمد على المنطوق أكثر من المكتوب ومن ثم جاءت لغتهم إيقاعية تقوم على مبدأ المقاطع التي نلمح من خلالها تناسبا بين الصوامت والصوائت على مستوى الألفاظ وعلى مستوى التراكيب في المنظوم و المنثور. ولم تخل كذلك من خصائص مميزة كالتوازي والتوازن والتعادل والتكرار... وما إلى ذلك.

التمثيل الصامت: مهارة متخصصة أم منهج لتدريب الممثل؟

سامي صلاح:

يبدأ المقال بتعريف "المايم" أوالتمثيل بلا كلام وهو نوع خاص من أنواع العروض المسرحية، ثم يقوم بعرض تاريخي لتطور فن التمثيل الصامت بفرعيه: "المايم" و"البانتومايم" منذ المسرح اليوناني ثم الروماني ومع ظهور المسيحية ثم في العصور الوسطى ويستمر من القرن السادس عشر حتى الآن. ثم يشرح فئات التمثيل الصامت وهي: التمثيل الصامت الجسدي والتمثيل الصامت الحسي والتمثيل الصامت السيكولوجي. ويعرض لمنطلق آخر لتعريف التمثيل الصامت هو استخدام الفراغ بنوعيه: الفراغ الافتراضي والفراغ الفعلي (خشبة المسرح). ثم يعرض لعلاقة هذا الفن بفنون العرض الأخرى.

‌ه الترجمات:

ثقافات

كليفورد جيرتز

ت: خالدة حامد

يتقصى جيرتز، في هذا الفصل، الكيفية التي تحولت بها شرائح المجتمع المترفة والوسطى والمسحوقة خلال التغيرات السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية التي شهدتها تحولات إندونيسيا والمغرب من مرحلة التبعية الكولونيالية إلى المرحلة التي يعيشها البلدان الآن، لكنه، مع ذلك يمتنع عن إطلاق أي توصيف على هذين الكيانين ولهذا سيلاحظ القارئ أحداثاً كثيرة تجري في مكانين مختلفَيْن خلال زمنين متقلّبَيْن من منظور مراقب واحد، مستلهمًا عمله الميداني في بير (إندونيسيا) وسفرو (المغرب) على نحو يدفع القارئ للعودة إلى الأماكن نفسها ليجد كل مرة نمطًا مختلفًا إلى حد ما. وجيرتز يكتب بلغة متعرجة ورشيقة أشبه بمن يتناول قصة عن رحلة سفر. وهو هنا يعزو التحولات إلى قوى واضحة تبدي فعلها على المستويات العالمية والإقليمية معًا.

‌ه النقد التطبيقي:

رحلة محيي الدين بن عربي: رموز المكان وتمثلات السرد

هيثم سرحان

تهدفُ الدراسة إلى تجلية الأبعاد الثقافية لمدينة القدس، من خلال الوقوف على المعطيات الرمزية التي تحفل بها ذاكرة المدينة، والكشف عن مواطن حضورها في الأدب والفكر. ولأنّ القدس مدينة

تتمتع بخصوصية وفرادة، كان من اللازم استحضار معالم قداستها، وهي معالم يتقاطع فيها الديني بالأسطوري. فقد نُسجَت الإنسانيةُ حول القدس نصوصاً وسردياتٍ أسطوريةً كثيرةً، معا يصوّر عظمة هذه المدينة ومدى حضورها في الفكر الإنساني. من أجل ذلك مالَت الدراسة إلى استعراض أبرز التصوّرات التي تناولت المدينة بوصفها مُتخيلاً دينياً، واتخذت رحلة ابن عربي نموذجاً في التحليل والتطبيق، وهي رحلةٌ ذات سَمْتٍ أسطوري، إذ إنَّ لها مظهرين أدبيين، المظهر الأول هو المظهر الفعلي الذي تتحقق فيه الرحلة فعلياً، والمظهر الثاني هو المظهر الفني الذي تحققه الكتابة وهو هنا نص "كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى"، الذي يُمثّلُ الشكل الأدبي للرحلة.

٥ نص وقراءتان:

من أشكال السرد التراثي في "حديث الصباح والمساء"

ماجد مصطفى

في هذه الرواية التي كتبها وهو في السادسة والسبعين، لم يكتف نجيب محفوظ بالتواصل مع أشكال القص العربي القديم، بل كان يسعى لتجاوز التقنيات التقليدية في السرد، باستخدام أحد أشكال الكتابة التاريخية وهو (أدب التراجم). وهكذا فإن قراءة الرواية، حسب تسلسل فصولها لم تعد لازمةً لفهم أحداثها ومعرفة شخصياتها، إذ إن التوزيع المعجمي للشخصيات أتاح للمتلقي مساحة من الحرية للتنقل بين الفصول بحيث يمكن قراءة الرواية من أي موضع فيها، وسنكتشف أن المؤلف يمارس لعبة فنية في نطاق الشكل الروائي باستخدام منهج مؤلفي كتب الطبقات مزاوجًا بينه وبيْن "علم الأنساب"، وقد وظّف الخصائص الشكلية لهذين النوعيْن معًا في روايته، لكنه في الوقت نفسه نجح في توظيف ثقافته العصرية ومزج بين معطياتها وبين معطيات ثقافته التراثية ليطرح في النهاية رؤيته الفكرية لحركة المجتمع المصري (القاهري خاصة) في العصر الحديث.

عناصر التشكيل والبنية في "حديث الصباح والمساء"

مصطفى كامل سعد

تهدف هذه الدراسة إلى توصيف وتحليل عناصر التشكيل والبنية في رواية "حديث الصباح والمساء"، وعلاقة ذلك بالأسلوب من حيث هو أداة تشكيل وتكوين، ففي هذه الرواية شكل جديد ينفرد عن كل الأشكال الروائية المعروفة في فن الرواية. ولذلك تحاول الدراسة أن تتكشف ملامح هذا الشكل من خلال تناول عدد من المحاور منها: الزمن، وطرق العرض، والتكرار، والتقابلات، وبداية ظهور الشخصيات، والفجوات، والإشارات، والتقديم والتأخير، والتفاصيل الدقيقة، والرؤى والأحلام والنبوءات، والتعقيبات، وأيضا الإلماع إلى النسبية التى كان لها تأثير على الشكل والموضوع والرؤية والبنية والنسق العام الذى ينتظم الرواية.

• الملف:

سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي

أمينة رشيد

يتناول المقال العلاقة بين الأدب والتاريخ، وما هو دور السرد الذي يجمع ويفصل بين الكتابة التاريخية والكتابة الأدبية؟ فهناك مجهود قام به المؤرخون في البداية بتشكيكهم في صلاحية المفهوم التقليدي للتاريخ بصفته الرصد المنتظم لوقائع الماضي وتقديمهم للبعد الأيديولوجي لتفسير تلك الوقائع ثم دور السرد في إعادة إنتاجها. أما نقاد الأدب فاستمروا زمنا غير مبالين بهذه المعضلة، تحت تأثير النظريات الشكلية والبنيوية التي كانت تنظر إلى النصوص الأدبية في انغلاقها وابتعادها عن سياقها التاريخي والاجتماعي. وفي العقود الأخيرة نشهد تجديدا وإعادة إنتاج لنظريات السرد التي تقرب بين الكتابة الأدبية والطابع التاريخي للسرد لأننا كما يقول الفيلسوف الفرنسي بول ريكور نصنع التاريخ ونصنع تاريخا لأننا كائنات تاريخية.

القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية

ماري تريز عبد المسيح

أثار الجدل التنظيري القائم في الدراسات الثقافية الأنجلوساكسونية (الإنجليزية-الأمريكية) منذ سبعينيات القرن المنصرم تساؤلات عن العلاقة بين القراءة التاريخية للنصوص، وكتابة النصوص التاريخية. والإشكالية الرئيسية التي يثيرها ذلك الجدل، هي كيفية إذابة الفواصل بين النظرية والممارسة، لتيسير التحرك بين التقنيات الشعرية في الإبداع والممارسة السياسية في النصوص كافة. تتكشف ضرورة هذا التحرك البيني في عملية القراءة/ الكتابة النقدية بعد تبين العلاقة التبادلية بين منتج العمل ومتلقيه مما يثير إشكالية تعريف العمل الإبداعي أفضت إلى ترجيح مصطلح "التمثيل".

خطاب الشهادة في السياق التخييلي وفي السياق الوقائعي: مملكة الغرباء وأسير عاشق، نموذجا

رانيا فتحي

تسعى الدراسة لرصد بعض ثوابت خطاب الشهادة في نص "أسير عاشق" لجان جينيه وفي "مملكة الغرباء" لإلياس خوري. وتظهر في هذا الإطار حركة الخطاب بين هاجس المصداقية والوعي بصعوبة تحققها. ففي مقابل أدلة يسوقها الشاهد على صدق روايته ودقتها يبرز الإدراك بعجز الذاكرة عن الاسترجاع وعجز الكتابة عن النقل، ويكون التضخيم والتخييل والتحريف، ويفرض السؤال التالي نفسه بقوة: ما قيمة شهادة تعترف بنقائصها؟ القيمة قد تكون في هذا الاعتراف ذاته، وفي هذا الوعي بحدود وإشكاليات فعل يعتمد بالضرورة على ذاكرة لا تتذكر "تماما" ما حدث وعلى كتابة لا تكتب "تماما" ما حدث. تتجاوز القيمة مفهوم مصداقية ما يروى لتتحقق بصورة أعمق في مصداقية التعبير عن الخلط بين الوقائعي والتخييلي، وفي صدق التحرر من وهم المؤكد والبيّن.

كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة

فرانسواز ريفاز

ت: باتسي جمال الدين

يقدم البحث بداية بطريقة موجزة التعارض النظرى بين "الشرح" و"التأويل"، ثم يقوم بتوضيح الأسلوب "الشارح" بمثال تاريخى ملموس يتمثل في تفسير المؤرخ إرنست لابروس Ernest Labrousse في عام ١٩٤٨ لمختلف الثورات الفرنسية (١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨)، ولاقتناع لابروس بأن "الثورات تتم رغما عن الثوار" فإنه يعيد بناء الحدث التاريخى مظهرًا أن الأسباب ذاتها تؤدى دائما إلى النتائج ذاتها. وقد يسمح هذا الخيار الإبستيمولوجى في الخاتمة بفتح الحوار حول هذا السؤال الأساسي: هل يمكن في يومنا هذا تصور تاريخ خال من أى قص؟

تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان

كاتارينا ميليتش

ت: أمل الصبان

يرى جان فرنسوا ليوتار أن أدب ما بعد الحداثة يتسم "بالتشكك" في الحكايات الكبرى Métarécits ويقصد بها الخطابات الفلسفية والسياسية وأنواع القص التي تضطلع بدور إقراري مثل القص التاريخي. وهكذا تصبح أدوات التاريخ السردية والمعرفة التاريخية وصورة الماضي - باعتباره واقعا واحدا متفردا - تصبح موضع تساؤل. ويعاد طرح مسألة العلاقة بين القصص والتاريخ وإمكانية إسهام السرد في تمثيل التاريخ. وهذه الظاهرة التي تسائل الرواية بمقتضاها أحد فروع المعرفة الكبرى تعد مثيرة للاهتمام حيث إنها تبرز وظيفة مهمة في الخطابات النظرية والروائية.

الغنائية والمفارقة الزمانية: البيداجوجيا التأريخية في شعر قسطنطين كافافي

ناتالي ميلاس

ت: بشير السباعي

إذا كان الجنس الأدبي الأكثر اقترابًا من التاريخ هو القص في كافة صوره، فإن الجنس الأكثر ابتعادًا عنه هو الشعر الغنائي، ذلك أنه يتناول عادة الموضوعات التقليدية أو عبر التاريخية ويبرز اللحظة المعزولة لا الزمن أو الاستمرارية، ويميل إلى فصل اللغة بأكبر صورة ممكنة عن مرجعيتها الواقعية ويعالج غالبا الموضوعات التاريخية بطريقة بطولية وتمجيدية. ويعد الشاعر اليوناني السكندري قسطنطين كفافي استثناءً بارزًا لهذه القاعدة التي تفصل بين الشعر الغنائي والتاريخ. فكان يطلق على نفسه "مؤرخًا شاعرًا"، ومن البديهي أن ينصب عظيم اهتمامه على التاريخ الطويل والغامض - بالنسبة لقرائه الغربيين - للهيلينية الشرقية.

خورخي سمبرون: الأنا، التخييل، التاريخ
دانيال ريو
ت: كاميليا صبحي

وفقا لما أظهرته إصداراته المتعاقبة، وتفاعله العميق مع أحداث نفي ونضال لسنوات طويلة، صرح سمبرون أن حياته المليئة بالمغامرات والمشحونة "بشوائب التاريخ" غالبا ما "قطعت عليه طرق الإبداع" وأعادته إلى نفسه بينما كان يعتزم "ابتكار الآخر" واكتشاف "الأرض الشاسعة للوجود بعيدا وللوجود الآخر". وهكذا فإن عدم التحديد النوعي الذي تتسم به أعمال سمبرون، هو نتاج منطقي للحقل التاريخي والأيديولوجي: "بأي شكل يمكن أن يكون هناك أدب ملتزم في التاريخ؟" وللحقل الفلسفي: "ما هي التحولات الممكنة التي تتم عبر عملية الكتابة في شخصية ذاتية تنتمي إلى الحداثة؟" وللحقل الجمالي: "سمبرون يكتب إزاء الرواية الجديدة وبالنسبة لها".

شعرية التاريخ وأشباح التقدم عند لوي
سيباستيان ميرسييه وفيكتور هيجو
جان ـ فرانسوا هاميل
ت: خليل كلفت

وفقا للكلمة الجديدة التي ابتدعها توماس مور عام ١٥١٦، تم دراسة أمكنة الطوبى (utopies) ومفارقتها في معظم الأحيان تحت مقولة المكان وفي علاقاتها مع الكتابة بوصفها نسقا مكانيا للعلامات، ولاسيما في ثقافة المطبوع. ومنذ أسطورة أطلنطس وحتى الأحلام الماركسية لمجتمع خال من الطبقات، شكلت الطوبى دائما شكلا مختلطا يمزج بين أزمنة غريبة وأماكن جغرافية بعيدة. ولكن بفضل الدفعة التي أعطتها حركة التنوير ومع انتشار فكرة قابلية الكمال وظهور فلسفات التاريخ شاهدنا ظهورًا حقيقيا لعملية "إضفاء الطابع الزمني على الطوبى".

الحقيقة والشعر في الرحلة إلى الشرق حول لامارتين و"حلة فتح الله الصايغ إلى بلاد العرب الرُّحَّل في الصحراء الكبرى"
فرانسوا بويون
ت: خليل كلفت

يدرس المقال بعض غرائب أدب الرحلات؛ فمع هذا الانتشار للتراجم "الروائية" لمؤلفين لهم طابع روائي بل مولعون بالكذب تماما، تبقى الكتابة وقدرتها على صناعة الواقع مع هذا الأثر للترسيب السوسيولوجي الذي يطلق عليه جيرتز Geertz "الوصف الكثيف". وسوف نحاول استكشاف هذا الانتقال إلى الواقع عن طريق دراسة نصوص لامرتين المأخوذة عن كتابه "رحلة إلى الشرق". وسوف نجد هنا بالفعل مستويات عدة للكتابة: قصة "معدَّة" أي تم إخراجها بطريقة مسرحية حقيقية،

ووثائق تم اختيارها ومواءمتها لدمجها في الرحلة ستشكل موضع شك قوي، مثلما هو الحال بالنسبة لقصة فتح الله الصايغ عن العرب الهائمين في الصحراء الكبرى.

السير الشعبية العربية بين كتابة التاريخ والرواية
توماس هرتزوج
ت: باتسي جمال الدين

السير الشعبية جنس يقع بين الملحمة ورواية القرون الوسطى وللوهلة الأولى يبدو من اليسير التمييز بين هذه المرويات وتلك التي يرددها التاريخ الرسمي، إلا أنه عند دراسة طريقة تمثيل الأحداث التاريخية في السير وفي كتب التاريخ العربية يمكننا استخلاص أن هذين الجنسين ليسا مختلفين بطريقة جذرية، ويطرح البحث تساؤلات عن الجنسين ـ التاريخ والسيرة ـ من خلال مقارنة بعض أجزاء سير بيبرس وعنترة بن شداد والزير سالم مع المرويات المناظرة لها في كتب التاريخ. ويحاول شرح أسباب ظهور جنس السير الشعبية خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ذلك الجنس الذي غذّى ذاكرة العرب التاريخية خلال العهدين المملوكي والعثماني أكثر من التاريخ "الرسمي".

القص في العمل
فيليب لاكور
ت: خليل كلفت

دون أن نتبنى بالضرورة النظرية التبسيطية القائلة "باختفاء" ثم "عودة" السرد في التاريخ، فإنه يتعين علينا الإقرار بأن الكتابات التاريخية قد تنبهت، في الثلاثين سنة الأخيرة، إلى الطبيعة الإشكالية للغة التاريخ، فهي لغة يجب التوقف عندها نظرًا لأنها تطرح في حد ذاتها عددا من المشكلات. ويعد هذا الاهتمام بها حديثا بطريقة نسبية. وقد أخذت مسألة كتابة التاريخ اهتمامًا كبيرا بعد صدور أعمال بول فين Paul Veyne وميشيل دى سيرتو Michel de Certeau وفوكو Foucault وريكور Ricœur وكذلك بعد التجديد العميق الذي أحدثه "التحول اللغوى Linguistic turn" خاصة في علم التاريخ الأنجلو ساكسوني. يتوافق وهذا الوعي الجديد بصورة كبيرة التأكيد على عمل القص وعلى العمليات التي يحققها وعلى النتائج المعرفية الناتجة عنه.

أمل حسن الصبان (مصرية)

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. من أعمالها المنشورة: "قاموس المصطلحات السياسية ومصطلحات المؤتمرات" ١٩٩٥، "الجمهورية العالمية للآداب" لباسكال كازانوفا ٢٠٠٢. شاركت في ترجمة كتاب "وصف مصر" الصادر في مكتبة الأسرة، ولها ترجمات أخرى من الفرنسية صدرت بمصر والخارج. نشرت مقالات في الترجمة بـ"مجلة الألسن للترجمة"، ومجلة "أزهارAzhar" الصادرة عن المعهد المصري للدراسات الإسلامية في إسبانيا.

أمينة رشيد (مصرية)

ناقدة وأستاذة الأدب الفرنسي والمقارن بجامعة القاهرة. لها مقالات بالعربية وبالفرنسية في مجلات متخصصة، في الأدب المقارن ونظرية الأدب، والرواية والأيديولوجيا، والقيمة الأدبية. ولها عملان نقديان باللغة العربية: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة، دراسة مقارنة تطبيقية في روايات السيدة دالوي لفرجينيا وولف، العاشق لمرجريت دوراس وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم" ١٩٩٨. "قصة الأدب الفرنسي" ١٩٩٨.

باتسي جمال الدين (مصرية)

مترجمة بدار الكتب والوثائق القومية. من ترجماتها: وثائق الحملة الفرنسية (نُشرت في كتاب "مختارات من وثائق الحملة الفرنسية")، و"إيكولوجيا لغات العالم" للويس جون كالفيه، والجزء الثاني من كتاب "الحرفيون والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر" لأندريه ريمون، و"الثورة الكوبية" لعدد من المؤرخين.

بلقاسم بلعرج (جزائري)

أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة باجى مختار بعنابة بالجزائر، له عدد من الدراسات المنشورة فى المجلات العربية ويهتم بدراسة اللغة واللهجات والأدب الشعبى وتوثيق التراث.

توماس هرتزوج (ألماني)

باحث بجامعة هالى بألمانيا، مجالات أبحاثه السير الشعبية العربية والشفاهية فى الثقافة العربية الإسلامية والأنثروبولوجية التاريخية (تاريخ العقليات خاصة) والتاريخ المملوكى.

جان ـ فرانسوا هاميل (كندي)

حاصل على دكتوراه فى الآداب (أدب عام ومقارن) وهو أستاذ بقسم الدراسات الأدبية، جامعة كيبيك بمونتريال. تدور أبحاثه حاليًا حول تحولات تقليد الطوباوية فى القرن التاسع عشر

وشعريات الجداد فى القص الفرنسى المعاصر. له مقالات عديدة فى المجلات الأدبية الفرنسية والكندية ويعدّ حاليًا كتابًا حول السرديات الحديثة.

حاتم عبيد (تونسي)

أستاذ مساعد، عضو هيئة التدريس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس. اهتم بظاهرة التكرار في القرآن الكريم (شهادة الدراسات المعمقة) وفي الإشارات الإلهية للتوحيدي (شهادة الدكتوراه). عضو في حلقة بحث حول تحليل الخطاب. صدرت له مقالات في مجلات تونسية وعربية.

خالدة حامد تسكام (عراقية)

مترجمة وباحثة. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق. صدرت لها عن المجمع الثقافي في الإمارات ترجمة "سيرة ت. س. إليوت" بالاشتراك، و"رواية: بابيت". وصدرت لها عن دار الشؤون الثقافية في بغداد ترجمة كتاب "البنيوية والتفكيك". نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة في الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية وفي مجلة فصول.

خليل كلفت (مصري)

كاتب ومترجم. كتب (باسم قلم) العديد من الكتب والمقالات في السياسة والاقتصاد. ومنذ بداية الثمانينيات ركز على الترجمة، من ترجماته: بورخيس: كاتب على الحافة (تأليف: بياتريث سارلو)، وحروب القرن الحادي والعشرين (تأليف: إينياسيو رامونيه).

دانيال ريو (فرنسي)

أستاذ مساعد فى الأدب الفرنسى بجامعة رين، وهو متخصص فى أدب القرن السابع عشر (رسالته للدكتوراه عن شارل سوريل)، الذى يدرّسه إلى جانب الأدب المعاصر. أما أبحاثه فتدور حول مفهومَيْ الذات والحداثة. وهو بالإضافة إلى ذلك ينظم مهرجانات للشعر المعاصر.

رانيا فتحي (مصرية)

مدرس بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة. بحث الماجستير حول شعر المقاومة في الأدب الفلسطيني والأدب الفرنسي، والدكتوراه عن "تناول الرواية والشعر للحدث التاريخي: نموذج احتلال فرنسا ١٩٤٠ واجتياح بيروت١٩٨٢"، شاركت بأوراق بحثية في عدة مؤتمرات دولية بمصر والخارج وترجمت إلى العربية بعض قصائد إيمي سيزار.

سامي صلاح (مصري)

أستاذ مساعد بقسم التمثيل والإخراج، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون. ماجستير في الإخراج المسرحي من جامعة أوكلاهوما سيتي. دكتوراه في المسرح من جامعة منيسوتا. له ترجمات عديدة منها: "الارتجال للمسرح" فيولا سبولين، "لا تمثيل من فضلكم" إريك موريس، "سحر التمثيل الطاغي" روبرت كوهين. ومن تأليفه: "الممثل والحرباء: دراسات ودروس في التمثيل". قام بتمثيل وإخراج العديد من المسرحيات في مصر وفي الولايات المتحدة الأمريكية.

فرانسوا بويون (فرنسي)

مدير أبحاث بمعهد الدراسات العليا فى العلوم الاجتماعية بباريس. عالم أنثروبولوجيا متخصص فى العالم العربى، يهتم بتكوين التمثيلات الاجتماعية المتعلقة بالعالم الإسلامى المتوسطى (أدب الرحلات، فن الرسم، الكتابات الإثنوغرافية) وبتنقل النماذج الثقافية بين الشرق والغرب. من كتبه: "حياتا إتيان دينيه Etienne Dinet، رسام فى الإسلام: الجزائر والإرث الكولونيالى" (١٩٩٧)، و"صاحب الشهامة عبد القادر الجزائرى" (بالاشتراك مع برونو إتيان، ٢٠٠٣).

فرانسواز ريفاز (سويسرية)

حاصلة على دكتوراه فى الآداب من جامعة لوزان، وموضوع رسالتها "حدود القص". تدرّس حاليًا اللغويات الفرنسية بجامعة فريبور بسويسرا. وقد نشرت العديد من المقالات فى لغويات النصوص وكذلك كتابى "نصوص فعل Textes d'action" (١٩٩٧) و"تحليل القصص L'analyse des récits" (١٩٩٦، بالاشتراك مع جان - ميشيل آدم).

فيليب لاكور (فرنسي)

خريج مدرسة المعلمين العليا (أولم، باريس) وحاصل على التبريز فى الفلسفة. وهو ينهى حاليًا رسالة دكتوراه فى الفلسفة بجامعة بروفانس، تتعلق بالعقل العملى (لغويات الفعل عمومًا والمشاكل الناتجة عنها فى إبستيمولوجيا التاريخ خاصة).

كاتارينا ميليتش (صربيا ومونتنجرو)

تدرّس كاتارينا ميليتش اللغة الفرنسية وآدابها بجامعتى بلجراد وكراجويڤاتش، وهى حاصلة على دكتوراه فى الأدب الفرنسى من جامعة كونيس (كينجسطن، كندا). نشرت عددًا من المقالات حول دانيلوكيش، وميلان كونديرا، وآسيا جبار، و و.ج. زبالت. تعد حاليًا كتابًا حول الاستراتيجيات التخييلية لدى ميلان كونديرا.

كاميليا صبحي (مصرية)

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولغويات. لها: "الثبت الببليوجرافي للكتب المترجمة من العربية إلى الفرنسية من أوائل الطباعة حتى عام ٢٠٠٣"، ولها عدة كتب مترجمة منها: "نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر" (١٩٩٨)، "مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر" (١٩٩٩)، "ذكورة وأنوثة فكرة الاختلاف" (٢٠٠٣).

كليفورد جيرتز (أمريكي)

درس في كلية Antioch في أوهايو. نال الدكتوراه من جامعة هارفارد ١٩٥٦، وكانت له زمالة في عدد من الكليات قبل الالتحاق بكادر الأنثروبولوجيا في جامعة شيكاغو ١٩٦٠- ١٩٧٠، ليصبح بروفيسور العلوم الاجتماعية في معهد الدراسة المتقدمة في جامعة برنستون ابتداء من ١٩٧٠. وأصبح في شيكاغو رئيسا للأنثروبولوجيا الرمزية. من مؤلفاته: "دين جاوة" (١٩٦٠)، "الفرد والزمن والسلوك في [جزيرة] بالي" (١٩٦٦)، "تأويل الثقافات" (١٩٧٣)، "المعرفة المحلية: مقالات أخرى عن الأنثروبولوجيا التأويلية" (١٩٨٣)، "أعمال وحيوات: الأنثروبولوجي مؤلفاً" (١٩٨٨).

ماجد مصطفى (مصري)
أستاذ مساعد الأدب العربي بكلية الألسن، جامعة عين شمس. عضو هيئة التحرير بمجلة الألسن للترجمة. له: مصر في أدب الرحالة الإسلاميين (ماجستير ١٩٩١). التطور الدلالي في شعر الفرزدق (دكتوراه ١٩٩٧). "حكمة العرب: مختارات شعرية" ٢٠٠١. "حوار الثقافات بين لزوميات أبي العلاء ورباعيات الخيام" ٢٠٠٣. "هرمس في المصادر العربية" ٢٠٠٤. "الذات والآخر" ٢٠٠٤. وله عدد من المقالات والدراسات في مجلات: القاهرة، إبداع، الثقافة الجديدة.

ماري تريز عبد المسيح (مصرية)
أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن بجامعة القاهرة. تتجه اهتماماتها البحثية في مجالات النظرية النقدية، والدراسات الثقافية المقارنة في الآداب والفنون التشكيلية. ترجمت إلى العربية كتاب جانيت وولف: الجمالية وعلم اجتماع الفن (٢٠٠٠). عضو مؤسس في هيئة تحرير مجلة القاهرة ١٩٨٤-١٩٨٧، وفي جمعية الأدب المقارن، وهي حاليا عضو في عدة لجان استشارية لعدة دوريات في العلوم الإنسانية تصدر بمصر والكويت وكندا. أصدرت مؤلفين بالعربية: قراءة الأدب عبر الثقافات (١٩٩٧، ٢٠٠٤) والتمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب (٢٠٠٢).

محمد برادة (مغربي)
روائي وناقد ومترجم، له عدد من الدراسات والبحوث التي تتناول ظواهر الثقافة الراهنة وقضاياها المختلفة، ومن كتبه المؤلفة والمترجمة: محمد مندور والنقد التنظيري، سياقات ثقافية، الجرح السري، وغيرها.

مصطفى كامل سعد (مصري)
عضو اتحاد الكتاب، عضو لجنة القراءة بسلسلة "نصوص مسرحية" التي تصدرها هيئة قصور الثقافة. يكتب النقد الأدبي والمسرحي. له: تداعيات المكان والشكل في أدب نجيب محوظ ١٩٩٠، البحث عن عاشور الناجي ١٩٨٣، تأملات نقدية ٢٠٠٠.

ميلان كونديرا (تشيكي)
روائي تشيكي منشق، كتب مجموعة من الروايات أولا باللغة التشيكية، وقد ترجمت إلى معظم لغات العالم ومنها العربية، وثانيا باللغة الفرنسية بعد هجرته إلى فرنسا. وأهمها حسب الترجمة الفرنسية: الخفة اللامتناهية للوجود (١٩٨٩)، الخلود (١٩٩٠). والصادرة باللغة الفرنسية: البطء (١٩٩٥)، الهوية (١٩٩٥)، الجهل (٢٠٠٣).

ناتالي ميلاس (أمريكية)
أستاذ مساعد للأدب المقارن بجامعة كوزيل (الولايات المتحدة). تدور أبحاثها حول الدراسات الثقافية والأدب الإنجليزى عند أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (جوزيف كونراد خاصة) وأدب جزر الكاريبى الناطق بالفرنسية والإنجليزية والتمثيلات الحديثة للعصور القديمة. كتابها: All the difference in the world: Postcolonialism and the ends of

comparison (كل الاختلاف: ما بعد الكولونيالية وغايات المقارنة) نشر عند ستانفرد يونيفرسيتي برس.

هيثم سرحان (فلسطيني)

باحث وناقد أكاديمي متخصص في اللسانيات ونظرية الأدب والدراسات السردثقافية. حصل مؤخراً على درجة الدكتوراه في الجامعة الأردنية صيف ٢٠٠٥ عن أطروحته "الأنظمة السيميائية في السرد العربي القديم"، إضافة إلى درجة الماجستير في الجامعة الأردنية ٢٠٠٢ عن أطروحته "استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة". نُشر له عدد من الدراسات النقدية بالمجلات العربية.

فى أعدادنا القادمة

١ـ استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢ـ جدل اليومى والتاريخى فى سينما إليا سليمان	سلمى مبارك
٣- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى	عبد القادر سلامى
٤- النقد الروائى العربى الجديد: تحليل "صيغ" الرؤية والتلفظ في الخطاب السردى نموذجا	محمد ناصر العجيمى
٥- الخطاب المقدماتى في الرواية العربية	شعيب حليفى
٦ـ تجليات الحس التراجيدى قراءة فى شعر سامى مهدى	صالح هويدى
٧ـ السارد ووظائفه داخل العمل السردى	جاب الله السعيد
٨ـ الشعر بين التفكيك والهوية	عزت جاد
٩ـ ماهية الشعر عند هيدجر	حسن طلب
١٠ـ أشكال رموز الترحال عند (ايفالد فليار) دراسة نقدية فى (حكايات التجوال)	أيمن تعيلب

النص الاستهلالي

الستار

الرواية يوتوبيا لعالم لا يعرف النسيان

(مقتطفات مترجمة)

ميلان كونديرا / ت: محمد برادة

تقديم:

أصدر الروائي التشيكي ميلان كونديرا، في مطلع هذه السنة، كتابا بعنوان: "الستار"، كتبه مباشرة باللغة الفرنسية، وضمنه مجموعة من التأملات والأفكار الأساسية عن تصوّره للرواية. وهو في هذا الكتاب، على غرار كتابيه السابقين: "فن الرواية" و"الوصايا المغدورة"، يقدم خلاصة قراءاته في ذخيرة النصوص الروائية العالمية، مدافعا عن مفهوم معين يحرر الرواية من ضرورات الاستنساخ، وترديد الشعارات والأفكار المسكوكة المدعمة لما هو قائم. بعيدا عن الطابع الأكاديمي أو التحليل المنهجي، يلجأ كونديرا إلى حساسيته الفنية بوصفه روائيا، وإلى معاشرته للنصوص الكونية التي استمتع بها، ليصوغ جملة من الفرضيات والتأملات والأحكام، تعطي الأسبقية للتجاوب الذاتي، وتعتمد المقارنة واستيحاء إمكانات الرواية غير المحدودة في مجال النقد والسخرية والتقاط التفاصيل الكاشفة.. وفي طليعة الأفكار التي يستند إليها كونديرا في قراءاته، وجود "ستار" من التأويلات المسبقة، الجاهزة، يشيدها المجتمع ويرعاها ليحافظ على العلائق والقيم القائمة. من ثم، يرى أن مهمة الرواية هي تمزيق الستار الحاجب للحقيقة، وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة. ويرجع تأسيس الرواية الحديثة إلى كل من رابليه (١٤٨٣ - ١٥٥٣) وسرفانتس (١٥٤٧ - ١٦١٦) لأنهما - شكلا ومضمونا - انتقدا الفكر الأرثوذوكسي، ودافعا عن التعدد والنسبية، وسعيا إلى بث الشكل حول ما يبدو مطمئنا في يقينيته.

من هذا المنظور، تكون بداية الرواية الحديثة، في نظر كونديرا، مقترنة، بالنصوص القادرة على كشف ما وراء الستار، ولا تكون راجعة إلى النصوص الروائية الأولى التي ظهرت منذ القرن الثاني للميلاد وما بعده. وهذه "البداية" التي يختارها هي التي تستقطب عددا من الروائيين من أمثال فيلدنج، ولورانس ستيرن، وديدرو (جاك القدري)، وبروست، وجويس وصولا إلى أليخو كاربانتيي، وفونتيس، وماركيز..

لكن تقييم الرواية، في نظر كونديرا، يستوجب التخلي عن السياق الصغير، وعن إقليمية الصغار، والاعتماد على السياق الكبير المتصل بإقليمية الكبار؛ أي اعتماد المقياس العالمي الذي ينظر إلى الرواية في مكوناتها الإنسانية المشتركة وضمن تاريخها الخاص الذي يتشكل ويتنامى

داخل الحوار الدائم بين مختلف نصوص الرواية، وأيضا عبر ما يبدعه الروائيون فى محاورتهم للنصوص الأساسية التى ينتمون إليها. وما هو جدير بالاعتبار، كون الاختيار والانتماء إلى النموذج الروائى الإنسانى "الجيد" لا يمكن أن يتم على أساس الانضواء تحت مفهوم شعارى مثل الحداثة؛ ذلك أن تغيرا عميقا وقع خلال القرن العشرين ـ كما لاحظ ذلك كومبرويز ـ فلم تعد الإنسانية منقسمة إلى شقين: المدافعين عن "الوضع الراهن". والمتطلعين إلى تغييره؛ فمع تسارع التاريخ، أصبح الوضع "الثابت"، فى حركة تشمله بالتبدل، ومن ثم نجد أن مساندة الوضع الراهن غدت تعنى أيضا الموافقة على التاريخ المتحرك، المغير. ومن هذا الجانب، يمكن للمرء أن يكون، فى آن، تقدميا ومنواليا محافظا.. وهذا ما جعل كونديرا يستخلص أن بعض ورثة رامبو قد فهموا هذه الحقيقة العجيبة: اليوم، الحداثة الجديرة بتسميتها هى الحداثة المضادة للحديث!

امتدادا لهذه الملاحظات التى يسندها كونديرا بنماذج روائية ومواقف أدبية عايشها أو قرأ عنها، يسعى إلى تشييد مقولات ومفاهيم تصلح لتمحيص وانتقاء النموذج الروائى الذى يعتبره الأجود والأقدر على تبرير وجود الرواية واستمرارها.

فى طليعة تلك المقولات، توجد جذور كل من المفاهيم الجمالية والمفاهيم الوجودية، فهى ذات جذور مشتركة لأن المفاهيم الإستطيقية مثل: النبيل، البَشع، الجميل، المأسوى...، هى مفاهيم تقودنا إلى مختلف مظاهر الوجود المتعذر إدراكها بوسيلة أخرى.

إلا أن هذه القرابة الوطيدة بين الإستطيقا والوجود، لا تعنى أن العلاقة بين الفلسفة والأدب هى ذات اتجاه وحيد، وأن "محترفى السرد" هم مفطرون كى يحصلوا على أفكار، إلى اقتراضها من "محترفى الفكر". فى نظر كونديرا، ليس من مهمة الرواية أن "تدلل" أو تجسد نسقا فلسفيا قائما من قبل، بل هى تخلق تفكيرا روائيا نوعيا لا ينفصل عن التخييل الذى ينحدر منه؛ فالرواية لا تؤكد وإنما تشكك وتبذر الالتباس، وتحتضن التعدد بدون تحيز إلى وجهة نظر وحيدة. ذلك أن هناك "ما تستطيع الرواية وحدها التعبير عنه". من ثم، تختلف الرواية عن الشعر خاصة فى العلاقة بالغنائية، لأن الروائى يولد من أنقاض عالمه الغنائى. وهذا ما يقتضى من كل روائى أن يبدأ "بإقصاء كل ما هو ثانوى وأن يمتدح لحسابه ولحساب الآخرين، أخلاق ما هو أساسى (..) أى على عكس إطراء "أخلاق الأرشيف" التى تنحو صوب المساواة الناعمة التى تسود داخل مقبرة عامة واسعة" (ص: ١١٥).

وإذا كان نموذج الرواية الحداثية الذى يبلوره كونديرا هو "رواية المواقف" بدلا من "رواية الطبائع"، فإنه لا يرى أن ذلك تم بتأثير من وجودية سارتر وتنظيراته للمسرح؛ وإنما هو اتجاه تبلور قبل ذلك بثلاثة عقود، خاصة عند كل من كافكا وهيرمان بروش، وميزيل؛ ففى رواياتهم الشهيرة نجد أن الصراع ليس بين إنسان وآخر، بل مع عالم تحول إلى إدارة ضخمة وإلى مؤسسات غفل، فلم تعد الرواية منجذبة إلى الأبعاد النفسية الفاحصة للطبائع، وإنما اتجهت إلى التحليل الوجودى عبر تحليل مواقف تضىء أهم مظاهر الشرط البشرى.

ومن بين ما يميز الرواية الحداثية، أن الفعل فيها غدا ذا طابع إشكالى يتخذ صيغة سؤال متعدد، يشكك فى جدوى الفعل ومدلول الحرية داخل عالم حديث، بيروقراطى حيث إمكانات الفعل جد ضئيلة. وهذا ما تنبه إليه ستيرن فى روايته "حياة وآراء ترسترام شانداى" (١٧٦٠-١٧٦٧) التى يتعذر فيها إنجاز فعل ما، معتبرا أن العزوف عن الفعل هو الطريق الوحيد للسعادة والسلام.

بالمقابل، تجد الرواية فى السخرية والدعابة والبارودية، مجالا واسعا لاستحضار العالم بتناقضاته ومفارقاته ومهازله الفردية والجماعية على نحو ما دشن ذلك سرفانتس فى "دون كيخوتى".

إن ما يميز كتاب "الستار"، هو النظرة الشمولية التى ينطلق منها كونديرا ليعيد للرواية وظيفتها النوعية وسط الأشكال التعبيرية الأخرى. لذلك فهو لا يعتبر الرواية مجرد جنس أدبى، بل هى فن، مثل الموسيقى والرسم، ولها تاريخ ومنطق داخلى، وتطورات خاصة بها. وبالعودة إلى هذا التاريخ، يسجل كونديرا أنه من غير الملائم القول بوجود "تقدم" أو "تقهقر" فى مجال كتابة الرواية؛ بل هناك تفاعلات وتناص يجعلان الروائى لا يتطلع إلى التفوق على من سبقوه، وإنما يحرص على: "أن يرى ما لم يروه هم، وأن يقول ما لم يقولوه". يكون من الطبيعى إذن، أن تعرف الرواية تنوعا غير محدود فى طرائق الكتابة والشكل والفضاءات، وأن يتأسس تاريخها على "قطائع" وتحولات ينجزها روائيون كبار: سرفانتس، ستيرن، فلوبير، بروست، جويس.. وتظل المفارقة البارزة هى الانتماء المزدوج للرواية: أى الانخراط فى أفق "الأدب العالمى" (السياق الكبير)، والانغراس فى "السياق الصغير" المتصل باللغة القومية. وهذا ما جعل كونديرا يقول بأن الرواية: "هى المرصد الأخير الذى يتيح لنا أن نعانق الحياة البشرية بوصفها كلا لا يتجزأ".

(محمد برادة)

"كانوا يحكون "طرفة" عن والدى الذى كان موسيقيا. كان موجودا فى مكان ما، مع أصدقائه، حيث كانت تصدح توليفات نغمته لإحدى السيمفونيات، صادرة عن راديو أو فونوغراف. تعرف الأصدقاء فى التو، وكلهم موسيقيون أو عاشقون للموسيقى، على سيمفونية بيتهوفن التاسعة. سألوا والدى: "ما هى، هذه الموسيقى؟". بعد تفكير طويل، أجابهم: "هذه تشبه موسيقى بيتهوفن". أمسك الجميع ضحكتهم: ذلك أن والدى لم يتعرف على السيمفونية التاسعة! "هل أنت متأكد؟ - نعم، أجاب أبى، إنه بيتهوفن فى مرحلته الأخيرة. - كيف يمكنك أن تعرف أنها المرحلة الأخيرة؟". عندئذ، أثار أبى انتباههم إلى علاقة هارمونية معينة ما كان لبيتهوفن الشاب أن يستعملها أبدا.

لاشك أن هذه الحكاية ما هى إلا ابتداع ماكر. لكنها تجسد جيدا ما معنى الوعى بالاستمرارية التاريخية الذى هو أحد العلامات المميزة للإنسان المنتمي إلى الحضارة التي هي (أو كانت) حضارتنا. كل شىء كان يأخذ فى أعيننا. مظهر تاريخ. ويبدو بطريقة أو أخرى، مثل متوالية منطقية من الأحداث والمواقف والأعمال. فى شبابى الباكر، كنت أعرف، بطبيعة الحال، ودون أن أجهد نفسى، التواريخ الدقيقة لنشر كتب كتابى المفضلين. كان من المستحيل أن أفكر بأن أبولينير قد كتب "كحول" Alcools بعد Calligrammes، لأنه لو كان الأمر كذلك، لكان أبولينير قد غدا شاعرا آخر، ولكان لعمله معنى مختلف! إننى أحب كل لوحة لبيكاسو لذاتها، لكننى أحب أيضا مجموع عمل بيكاسو مدركا أنه طريق طويل أعرف عن ظهر قلب، تتابع مراحله. إن الأسئلة الميتافيزيقية الشهيرة: من أين نأتى؟ وإلى أين نذهب؟، لها فى الفن معنى ملموس وواضح، وهى أسئلة ليست بدون جواب" [ص١٥ - ١٦].

"لنتخيل مؤلفا موسيقيا معاصرا كتب سوناتة قد تشبه، بشكلها وإيقاعها واتساق أنغامها، سوناتات بيتهوفن. بل لنتخيل أن تلك السوناتة قد ألفت بمهارة إلى حد لو أنها كانت حقيقة لبيتهوفن لأصبحت ضمن روائعه. مع ذلك، ومهما بلغت من الروعة، فإن توقيعها من لدن مؤلف معاصر سيثير الضحك. فى أحسن الحالات، سيصفقون لمؤلفها بوصفه بارعا فى المعارضة الموسيقية.

ما هذا! نشعر بمتعة جمالية أمام سوناتة لبيتهوفن ولا نحس بشىء أمام سوناتة من الأسلوب نفسه ولها الجاذبية ذاتها إذا وقعها مؤلف معاصر لنا؟ أليس ذلك منتهى النفاق؟ فالحس الجمالى بدلا من أن يكون تلقائيا تمليه حساسيتنا، هو إذن، دماغى مكيف بمعرفة تاريخ معين؟

إننا لا نستطيع شيئا أمام هذه الظاهرة: ذلك أن الوعى التاريخى هو جد ملتحم بإدراكنا للفن، إلى درجة أن هذه المفارقة التاريخية (عمل لبيتهوفن يحمل تاريخ اليوم) سيتم تلقائيا (أى بدون نفاق) الإحساس به على أنه مثير للسخرية، ومغلوط، وغير لائق بل وأنه مشوه الخلقة. إن وعينا بالاستمرارية بالغ القوة إلى حد أنه يتدخل عند إدراك كل واحد من الأعمال الفنية.

كتَبَ جان ميكاروفسكى، مؤسس الإستطيقا البنيوية، فى براغ سنة ١٩٣٢: "وحدة افتراض القيمة الجمالية الموضوعية، يعطى معنى لتطور الفن التاريخى". بعبارة أخرى: إذا لم توجد القيمة الإستطيقية، فلن يكون تاريخ الفن سوى مستودع ضخم للأعمال الفنية لا يتوفر تتابعها الكرونولوجى على أى معنى. وبالعكس: فقط ضمن سياق التطور التاريخى لفن ما، يتم إدراك القيمة الإستطيقية.

لكن، عن أى قيمة إستطيقية موضوعية يمكن الحديث، إذا كانت كل أمة، وكل فترة تاريخية، وكل فئة اجتماعية لها أذواقها الخاصة؟ من الناحية السوسيولوجية، لا يكون لتاريخ فن ما معنى فى حد ذاته، بل هو جزء من تاريخ مجتمع، مثله مثل تاريخ الملابس والطقوس الجنائزية والزواجية، وتاريخ الرياضات أو الأعياد. هكذا، على وجه التقريب، عولجت الرواية فى المقال الذى خصتها به إنسكلوبيديا ديدرو ودالمبير. يعترف كاتب ذلك المقال، الفارس دوجوكور، أن

الرواية تحظى بتوزيع واسع ("كل الناس تقريبا تقرؤها")، ولها تأثير أخلاقى (أحيانا مفيد، وأحيانا مضر)، غير أنها لاتتوفر ـ فى نظره ـ على أى قيمة نوعية. ونجد أنه لا يذكر اسم أى واحد من الروائيين الذين نعجب بهم اليوم: رابليه، سرفانتس، كيفيدو، كريمولزوسن، ديفو، سويفت، سموليت، ليزاج، الأب بريفوست. فالرواية لا تمثل، بالنسبة لشيفالييه دوجوكور، لا فنًا ولا تاريخًا مستقلين.

كون كاتب مقال الإنسكلوبيديا لم يذكر اسم كل من رابليه وسرفانتس قد لا يعد فضيحة. فرابليه لم يكن يهتم كثيرا بأن يكون روائيا أو غير روائى، وسرفانتس كان يريد أن يكتب خاتمة ساخرة للأدب الفانتستيكى للمرحلة السابقة لعصره. لا أحد منهما كان يعد نفسه "مؤسسا" بعديا فقط، وبالتدريج، أعطتهما ممارسة فن الرواية هذا الوضع الاعتبارى. ولم تعطهما تلك الصفة لأنهما كانا أول من كتب روايات (فقد كان هناك روائيون كثر قبل سرفانتس)، ولكن لأن أعمالهما أوضحت بكيفية أفضل من الروائيين الآخرين، سبب وجود هذا الفن الملحمى الجديد، ولأنهما يمثلان بالنسبة لخلفهم من الروائيين القيم الروائية الأولى والكبرى. وانطلاقا من اللحظة التى بدأنا نرى فى رواية ما، قيمة نوعية وإستطيقية، عندئذ فقط استطاعت الروايات فى تعاقبها أن تبدو بوصفها تاريخا" [ص١٦ ـ ١٨].

"هل صحيح أن الفترة التى نعيشها الآن فى تشيكوسلوفاكيا (١٩٨٩) تحتاج إلى بلزاك يكتبها؟ ربما. قد يكون مضيئا للتشيكيين أن يقرأوا روايات عن تجديد رأسملة بلادهم، وعن هذه الدورة الرومانسية الواسعة والغنية بشخوصها المتعددة وتكون مكتوبة على طريقة بلزاك. لكن، ما من روائى جدير بهذه التسمية، سيكتب مثل هذه الرواية. سيكون من المضحك كتابة "كوميديا إنسانية" أخرى. ذلك أن التاريخ (تاريخ البشرية) لا يتوفر على ذوق سيئ يجعله يكرر نفسه، وتاريخ فن ما، لايحتمل التكرار. والفن لا يوجد لكى يسجل، مثل مرآة كبيرة، جميع التحولات والمتغايرات وتكرارات التاريخ التي لا تنتهى. ليس الفن جوقة موسيقية تقتفى التاريخ فى خطواته. إن الفن يوجد ليخلق تاريخه الخاص. وما سيبقى يوما من أوربا ليس هو تاريخها المتكرر الذى لا يمثل فى حد ذاته أى قيمة؛ بل الشىء الوحيد الذى قد يحظى بالبقاء هو تاريخ فنونها" [ص ٤١].

"علينا ألا ننسى أبدا كون الفنون لا تتماثل، وكل واحد منها يرتاد بابا مختلفا للوصول إلى العالم. ومن بين هذه الأبواب، هناك واحد مخصص، اقتصارا، للرواية. قلت: اقتصارا لأن الرواية عندى ليست "جنسا أدبيا" وفرعا من فروع شجرة واحدة. لن نفهم شيئا إذا عارضنا وجود ربة ملهمة خاصة بها، وإذا لم نر فيها فنا ذا استقلال ذاتى.

إنه فن له بذرته التكوينية الخاصة (التى توجد فى لحظة لا تنتمى إلا إليه)؛ وله تاريخه الخاص تضبط إيقاعه فترات خاصة به (الانتقال المهم من البيت الشعرى إلى النثر خلال تطور الأدب الدرامى، لا يوجد له مثيل فى تطور الرواية؛ وتاريخا هذين الفنين ليسا متزامنين)؛ وهو فن له أخلاقه الخاصة (كما قال هيرمان بروش: أخلاق الرواية الوحيدة هى المعرفة، والرواية التى لا تكشف أى منطقة من الوجود كانت مجهولة، هى رواية لا أخلاقية، وإذن فإن الذهاب إلى روح الأشياء "وإعطاء مثل جيد، هما مقصدان متباينان وغير متصالحين). إن لفن الرواية علاقته النوعية مع "أنا" الكاتب (لكى يستمع إلى الصوت السرى لروح الأشياء الذى يُسمع بالكاد، فإن على الروائى ـ خلافا للشاعر والموسيقى ـ أن يعرف كيف يسكت صرخات روحه الخاصة) (...) إن الرواية تنفتح على العالم بعيدا عن لغتها الوطنية (فمنذ أضافت أوربا القافية إلى الإيقاع فى الشعر، لم يعد بالإمكان نقل جمال بيت من الشعر إلى لغة أخرى، فى حين أن ترجمة أمينة لعمل نثرى

هى صعبة لكنها ممكنة. فى عالم الروايات، لا توجد حدود دول، والروائيون الكبار الذين كانوا ينتسبون إلى رابليه قد قرأوه تقريبا كلهم مترجما" [ص٧٧].

"ستار سحرى منسوج من الخرافات، كان معلقا أمام العالم. أرسل سرفانتس دون كيشوت فى سفر، فمزق الستار. انفتح العالم أمام الفارس الجوال فى كامل عرى نثره الهزلى.

مثل امرأة تتزين قبل أن تسرع إلى أول موعد لها، يكون حال العالم عندما يهب للقائنا ساعة ولادتنا وقد تزين وتقنع وتدثر بتأويل سابق. وليس المتواليون وحدهم من ينخدعون بذلك، فالعصاة المتلهفون على معارضة الجميع وكل شىء لا ينتبهون إلى أى درجة هم أنفسهم طائعون. إنهم لا يتمردون إلا على ما هو مؤول (سبق تأويله) باعتباره يستحق التمرد.

(...) لكن رواية تمجد مثل هذه الأوضاع المقبولة، والرموز المستنفدة تنفى نفسها عن تاريخ الرواية. ذلك أنه بتمزيق ستار التأويل المسبق، قد أطلق سرفانتس العنان لهذا الفن الجديد؛ وإشاراته الهادمة تنعكس وتمتد داخل كل رواية جديرة بهذا الاسم. إنها علامة هوية فن الرواية" [ص١١١].

"يذكر سرفانتس بإسهاب عدة مرات فى روايته، كتب الفروسية. وهو يشير إلى عناوينها ولا يجد دائما ضرورة لذكر أسماء كُتّابها. فى تلك الفترة، لم يكن احترام الكاتب وحقوقه قد صار من العادات.

ولنتذكر: فقبيل إنهاء الجزء الثانى من روايته، سبقه كاتب آخر كان مجهولا إلى آنئذ، إلى نشر تكملته الخاصة لمغامرات دون كيشوت، تحت اسم مستعار. عندئذ صدر عن سرفانتس رد فعل يشبه ما كان سيصدر عن روائى معاصر: هاجم بعنف وسعر المنتحل، وأعلن بكبرياء: "لقد ولد دون كيشوت لى وحدى، وأنا له. إنه يعرف كيف ينجز الفعل، وأنا أعرف أن أكتب. هو وأنا لسنا سوى شىء واحد..".

منذ سرفانتس، غدت العلامة الأولى والأساس لرواية هى أن تكون إبداعا متفردا، غير قابل للمحاكاة وغير منفصل عن مخيلة كاتب واحد. فقبل كتابتها، ما من أحد كان يستطيع أن يتخيل رواية دون كيشوت؛ لقد كانت اللامنتظر نفسه، ودون سحر اللامنتظر ما من شخصية روائية (ولا أى رواية عظيمة) ستكون منذ ذاك قابلة للإدراك.

لقد ارتبط فن الرواية باستحضار حق الكاتب والدفاع عنه دفاعا مستميتا. والروائى هو سيد عمله الوحيد. إنه هو عمله. ولم يكن الأمر دائما كذلك؛ ولن يكون دوما هكذا. لكن، حالتئذ، لا فن الرواية، ولا ميراث سرفانتس سيستمران فى الوجود" [ص١١٩].

"فى "دون كيشوت"، نسمع ضحكة كأنها صادرة عن هزليات قُرُوسْطية: نضحك من الفارس الحامل لطَسْت الحلاقة معتبرا إياه خوذة، ونضحك من الخادم الذى يتلقى "علقة"... لكن، عدا هذا الهزل المسكوك والقاسى فى غالب الأحيان، فإن سرفانتس يجعلنا نتذوق هزلا آخر أكثر رقة:

رجل طيب، من الريف يدعو دون كيشوت إلى بيته حيث يسكن مع ابنه الذى هو شاعر. والابن المتيقظ أكثر من والده، تعرّف مباشرة فى المدعو على أحمق، ولذا له أن يحافظ بوضوح على مسافة بينهما. ثم إن دون كيشوت دعا الشاب إلى إنشاد شعره فأسرع إلى تلبية الدعوة، فامتدح دون كيشوت موهبته بكلام فخم؛ وهذا ما جعل الابن سعيدا، معجبا بنفسه ومذهولا من ذكاء الضيف، فنسى فورا جنونه! فمن هو إذن، الأكثر جنونا: المجنون الذى يمتدح الواعى، أم الواعى الذى يصدق مدح المجنون له؟ لقد دخلنا إلى منطقة هزل آخر، أكثر رقة ولينا إلى ما لا نهاية. إننا لا نضحك لأن شخصا هُزِئَ وسُخر منه، أو حتى أهين، وإنما لأن حقيقة تكشف فجأة عن نفسها داخل التباسها، والأشياء تفقد دلالتها الظاهرة، والإنسان الذى هو أمامنا ليس ما يظن

أنه هو. هذا هو حس الدعابة الذى يعتبره أوكتافيو باز "الاختراع الكبير" للأزمنة الحديثة، والذى ندين به لسرفانتس" [ص١٢٩].

"رجل طيب، مسكين، من القرية، هو ألونسو كيخادا، قرر أن يكون فارسا جوالا، وأطلق على نفسه اسم دون كيشوت دي لا مانشا. كيف نحدد هويته؟ إنه ذلك الذى ليس هو.

(...) ودون كيشوت عاشق لدولثينيا، وهو لم يرها إلا بكيفية عابرة، أو ربما لم يرها قط إنه عاشق، لكنه كما يقول هو نفسه: "فقط لأن الفرسان الجوالين مضطرون إلى أن يعشقوا". يعرف الأدب السردى، منذ الأزل، الخيانات وعدم الوفاء للمحبوب، وخيبات الحب. لكن عند سرفانتس، ليس العشاق هم موضع تساؤل وإنما الحب ومفهومه. إذ ماذا يكون الحب إذا أحببنا امرأة من دون أن نعرفها؟ هل هو مجرد قرار بأن نحب؟ أو حتى مجرد محاكاة؟ السؤال يخصنا جميعا: فإذا كانت نماذج الحب، منذ طفولتنا، لا تدعونا إلى اتباعها ومحاكاتها، فهل سنعرف معنى الحب؟

رجل طيب، قروى هو ألونسو كيخادا، دشن تاريخ فن الرواية بثلاثة أسئلة عن الوجود: ما هى ماهية الفرد؟ وما هى الحقيقة؟ وما هو الحب؟" [ص١٤١-١٤٢].

"إن الإنسان مفصول عن ماضيه (حتى الماضى الذى لا يتعدى بضع ثوان) بقوتين تشرعان فى العمل مباشرة وتتعاونان: قوة النسيان التى "تمحو"، وقوة الذاكرة التى "تحول" (...) "ضد عالمنا الواقعى الذى هو، فى جوهره، هارب وجدير بالنسيان، تنتصب أعمال الفن بوصفها عالما آخر، مثاليا، صلبا، حيث كل تفصيلة لها أهميتها ومعناها، وحيث كل ما يوجد داخله وكل كلمة وعبارة، تستحق أن تستعصى على النسيان، وأن يكون التفكير فيها قد تم على هذا الأساس" [ص١٧٥].

الهوامش:

(*) MILAN Kundera: le rideau, ed. Gallimard, 2005.

الدراسات



ق
المثل: قضاياه ومعناه

حاتم عبيد

تمهيد:

للأمثال لدى سائر الشعوب مكانة وأيّ مكانة، ولها عراقة تشهد على أنّها في جذور التّاريخ ضاربة ومن جيل إلى جيل راحلة وبالذّاكرة عالقة. "فليس ثمّة جنس أدبيّ أعدل قسمة بين الأمم كالمثل"[1]. وهذا ما يفسّر عناية القدامى والمحدثين بهذا الجنس من القول على نحو متواصل تُفصح عنه مجامع الأمثال وعدد من الدّراسات النّقديّة ما فتئت تتكاثر منذ منتصف القرن العشرين.

وإذا كنّا نعدم في القديم مؤلّفاتٍ ذات توجُّه نقديّ ونظريّ تتمحّض للأمثال دون غيرها من أجناس الأدب فذلك لا يعني أنّ العرب القدامى لم يكترثوا بالمثل ولم يعطفوا عليه بالسّؤال والنّظر. فلئن حظيت الأشعار ومن بعدها الخطب والرّسائل بالنّصيب الأوفر من اهتمام القدامى فلهؤلاء في الأمثال مجامع وموسوعات بدأت تظهر في القرن الثّاني للهجرة[2] واحتوى عدد منها على مقدّمات يصادف القارئ فيها ملاحظات قيّمة وإشارات عابرة تدلّ على أنّ القدامى جاوزوا مرحلة جمع الأمثال في كتبٍ وترتيبها التّرتيب الذي يُيسّر التّعرّف إليها والعثور عليها دون عنتٍ أو مشقّة إلى محاولة تعريفها ومقارنتها بغيرها من الأجناس القريبة منها وتلك التي تشركها بعض خصائصها، كما سعوا إلى الوقوف على مقوّماتها ومسالك العبارة فيها وما يناط بها من وظائف[3].

وللقدامى في شأن الأمثال آراء ساقوها في مقامات مختلفة ولأغراض متعدّدة لا يمكن للباحث الإحاطة بها إلاّ إذا عاد إلى كتب نقد الشّعر ونثره وتصفّح مصنّفات اللّغة والبلاغة وألقى النّظر على عددٍ من المصنّفات ذات الطّابع الموسوعيّ.

أمّا المؤلّفات والدّراسات التي كتبت حول الأمثال في العصر الحديث فغزيرة تتفاوت قيمة وتختلف من جهة منطلقات أصحابها وما اعتمدوه في دراستها من مداخل نظريّة تعكس في اختلافها وتطوّرها تطوّر المناهج النّقديّة وأدوات الدّرس الأدبيّ عندهم. فقد جاء اهتمام بعض الدّارسين بالأمثال ضمن كتب تؤرّخ للنّثر العربيّ القديم وتعرض لأبرز أصنافه وأساليبه ومشهور أعلامه من قبيل ما كتبه كلّ من شوقي ضيف[4] وأنيس المقدسي[5]. ومن الدّراسات ما نحا كتّابها نحواً مقارنيًّا فتناولوا الأمثال العربيّة من جهة أصولها وعلاقتها بأمثال الأمم الأخرى كدراسة عبد المجيد عابدين[6] ودراسة المستشرق «رودولف زلهايم»[7]. ويُعَدُّ الكتاب الذي ألّفه عبد المجيد

قطامش[٨] من أهمّ المؤلّفات التي تناولت المثل في أكثر من جانب وحاولت أنْ تقف منه على أبرز مقوّماته مُستقصية نشأته وتطوّره عبر التّاريخ ومُستعرضة خصائصه الأدبيّة ومُستخلصة قيمته الحضاريّة وأبعاده الاجتماعيّة.

والنّاظر في الدّراسات التي لم يمض على صدورها عهد طويل يُدرك تحوّلاً في مواطن الاهتمام ومشاغل الدّارسين بدأ بالسّؤال من جديد عن معنى «المَثل لغةً واصطلاحاً»[٩] ثمّ ارتقى إلى محاولة تخليص المثل ممّا ليس منه كالمحاولة التي بذلها أحمد الحذيري[١٠] والبحث الذي أنجزته ألفت كمال الرّوبي[١١]. وإلى هذا وذاك نجد دراسات أخرى عالج أصحابها المثل من مدخل أجناسيّ كشعبان بن بوبكر[١٢] وفرج بن رمضان الذي درس المثل في تفاعله مع القصص تفاعلاً نجم عنه نشأة جنس أدبيّ يُعرف بالقصّة المثليّة[١٣].

وإذا كان القدامى والمحدثون قد اشتركوا في العناية بالأمثال فإنّ الدّواعي إلى ذلك لم تكن واحدة. وإنّ غاية القدامى من الاحتفاء بالأمثال وجمعها غير عناية المحدثين من ذلك. فللأمثال عند القدامى قيمة معتبرة سواء لدى من ينطق بها أو من يسعى إلى جمعها. فهي ممّا يعتمد في تربية النّاشئين، وممّا يستشهد به الخطباء في خطبهم والشّعراء في قصائدهم. والأمثال إلى جانب آيات القرآن وأبيات الشّعر مادّة بلاغيّة يقع التّمثّل بها عند الحديث عن الصّور والأساليب. وهي عند اللّغويّ حجّة على ما غرب من الألفاظ وما شذّ من التّراكيب. وللمتكلّم فيها منافع أخرى تتجلّى في استحضاره إيّاها عند التّخاطب مع الآخرين للتّخلّص من حرج المقام أو لإقناع شريكه في الكلام بصحّة فكرة أو سلامة رأي ذلك أنّ الأمثال سلطة لا يمكن الطّعن فيها وحجّة لا تقبل الدّحض.

أمّا المحدثون فالأمثال عند بعضهم مطيّة إلى دراسة المجتمع القديم ومعرفة قيم العرب وشمائلهم وطرائق عيشهم ومختلف معارفهم وعلومهم ووجوه تفاعلهم مع الطّبيعة المحيطة بهم[١٤]. وهي لدى آخرين مدخل إلى دراسة النّثر القديم ومنظومة الأجناس الأدبيّة وما كان يعتمل بين مكوّناتها من تفاعل. وإلى الأمثال استند دارسون آخرون اهتمّوا بنشأة فنّ القصص عند العرب وانتبهوا إلى تلك الأخبار المصاحبة للأمثال ففحصوها وشدّتهم منها مقوّماتٌ فنّيّة وجدوا فيها ما يقيم الدّليل على أنّ فنّ القصص قديم عند العرب متأصّل في تراثهم[١٥].

ولا شكّ في أنّ اختلاف مشاغل القدامى عن مشاغل المعاصرين في التّعامل مع الأمثال يرجع من جملة ما يرجع إلى الفرق بين ثقافة قديمة أنتجت المثل فتفاعل أفرادها معه ووجدوا فيه مجموعة من الوظائف واحتكموا إليه قاعدةً تنتظم سلوك الفرد والجماعة وتُدرج التّجارب الشّخصيّة والأحداث العارضة في أطر معروفة وخانات مألوفة حتّى يتيسّر فهمها وإرجاعها إلى أنموذج به تُقاس وفي ضوئه تُدرك وتقدّر. وهذا ما يجعل المثل جزءاً من تلك الثّقافة وقاسماً مشتركاً بين المنتمين إليها يحقّق التّواصل بينهم ويوثّق الصّلة بين الماضي والحاضر ويظهر الإنسان واحداً مهما تبدّلت الأحوال وتغيّرت الأزمان[١٦]، وبين ثقافة حديثة كفّت عن إنتاج الأمثال واكتفت بما انتهى إليها من العصرين القديم والوسيط من أمثال لم تعد تشكّل لدى الأجيال الجديدة جزءاً من ثقافتهم كما كانت في القديم دون أن يعني ذلك غياباً للمثل في زمننا الحاضر.

فإذا كانت ثقافة اليوم لا تنتج الأمثال على النّحو الذي أنتجت به الثّقافة القديمة أمثالها فإنّ في ما نقرؤه لعدد من الكتّاب المعاصرين وما نسمعه من أفواه الباعة المتجوّلين[١٧]، وما نشاهده على معلّقات الإشهار من إعلانات[١٨] وما يتفوّه به بعض السّاسة في خطبهم من أقوال وشعارات[١٩] ما يؤكّد أنّ ثقافتنا لا تفتأ تُصنّع الأمثال على طريقتها وتتفاعل معها بتوظيف أبنيتها ومحاكاة قوالبها[٢٠]. وفي ذلك آية على قدرة هذا الجنس على البقاء والتّلوّن بلون العصر والتّكيّف مع ما يجدّ في الثّقافة من تغيّرات. ولعلّ هذا أن يدفعنا إلى السّؤال عمّا في المثل من خصائص هي التي تفسّر

دوامه وتُكسبه من الطّواعية والمرونة ما يجعله قابلاً للتّحويل والتّوظيف والتّفاعل مع أشكال من الخطاب مُخْتلفة. وهي قضايا دون الخوض فيها نظرة إلى الأجناس ينبغي ألاّ تعزل أحدها عن الآخر، وفهم للمثل لا بدّ أن يتطوّر ويجاوز تلك الصّعوبات التي اعترضت سبيل الباحثين عندما تناولوا المثل بالدّرس ممّا جعل دائرته عندهم متّسعة والحدود القائمة بينه وبين أجناس أخرى غير بيّنة وعلاقته بقصّته تستأثر بجهود الباحثين وتزجّ بهم في خلافات لتصرفهم في المقابل عن إثارة قضايا أخرى وارتياد آفاق في البحث جديدة من شأنها أن تُعمّق فهمنا للمثل وتكشف لنا منه ما لم تستطع الدّراسات السّابقة النّفاذ إليه وإطلاعنا عليه. فما الذي حال دون ذلك؟ وما هي القضايا التي أثارها الدّارسون أثناء معالجتهم الأمثال؟ وهل من مداخل أخرى تفتح السّبيل على قضايا جديدة ورؤية للأمثال تكون أكثر عمقاً واتّساعاً؟

I. من قضايا المثل

١. في علاقة المثل بقصّته:

أشارت ظاهرة اقتران الأمثال بقصص مصاحبة لها قضايا افترقت آراء الدّارسين حولها، منها ما اتّصل بجنس المثل، ومنها ما تعلّق بنوع الصّلة القائمة بينه وبين قصّته، ومنها ما دار على القصّة نفسها: إلى عالَم الحقيقة تنتمي أحداثها وأشخاصها أم هي محض تخييل؟ فالدّارسون على خلافٍ في شأن تلك القصص هل هي من مكوّنات المثل الأساسيّة؟ وهل تَجَرُّدُ القول السّائر منها يُخرجه من دائرة الأمثال؟ وهل القصّة أصل سابق والمثل فرعٌ تولّد منه أم في البدء كانت الأمثال ثمّ تلتها تلك القصص لتنهض بوظيفة الإيضاح والتّفسير؟

والذي يجعل الحيرة تنضاف إلى الحيرة أنّ كلاً من القائلين بتلازم المثل وقصّته واستحالة الفصل بينهما وأولئك الذين يفكّون الارتباط بين الطّرفين لهم من الشّواهد والحجج ما يدعم رأيهم، وعليهم من المآخذ ما يوهن موقفهم. ففي كتب الأمثال نماذج لا يمكن فهمُها إلاّ إذا أحاط القارئ خُبْراً بالقصص المصاحبة لها. فهي بمثابة السّياق الذي ضُرِب فيه المثل، وفيها تذكير بجملة من الأحداث عدم الرّجوع إليها وقراءة المثل في ضوئها قد يُعطّل عمليّة الفهم ويقلّص مقروئيّة المثل. فالمثل القائل «سقط به العَشَاءُ على سِرْحان»[21] لا يمكن أن نعرف أنّه يُضرب للرّجل يطلب حاجة فيؤدّيه طلبه إلى الهلاك والتّلف إلاّ إذا كنّا بمورد المثل عارفين وعلى قصّته مطّلعين. وهي قصّة تتحدّث عن رجلٍ خرج يلتمس العشاء، فوقع على ذئب فأكله. وكذلك معرفتنا بأنّ قول القائل «صدقَني سِنّ بَكْرِه» يُضرب مثلاً في الصّدق، مرتهنة بمعرفة القصّة التي اقترنت بهذا المثل وتحدّثت عن رجلٍ «ساوم رجلاً في بَكْرٍ فقال ما سِنُّهُ؟ فقال صاحبه: بازل. ثمّ نفر البكر فقال له صاحبُه: هدع هدع، وهذه لفظة يسكّن بها الصّغار من الإبل. فلمّا سمع المشتري هذه الكلمة قال: صَدَقَني سِنّ بَكْرِه»[22].

ومن الذين اعتبروا الأمثال جنساً أدبيًّا مركّباً من قول سائر وجيز وقصّة تصاحبه محمّد الهادي الطّرابلسي. فقد انتبه لوجود تفاعل بين أساليب التّعبير وأجناس الكتابة ورسم لذلك التّفاعل مسارين: من جنس البناء إلى أسلوب الأداء، ومن أسلوب الأداء إلى جنس البناء. واستشهد على المسار الأوّل بالأمثال وأدب الأمثال واعتبر أنّ المثل لم يوجد عند العرب مستقلاً بنفسه ولم يعرف ولادة طبيعيّة في كتاباتهم، وإنّما ارتبط وجوده بمورده أي بالمادّة التي "تتّخذ شكل الخبر القصصيّ حيناً وشكل التّحقيق التّاريخيّ في حين آخر"[23]. فمن تلك المادّة يتخلّق المثل ولأحداثها يكون بمثابة الخلاصة المركّزة والنّهاية المتوّجة. وهذا ما يجعل فهم الأمثال لا يستقيم إلاّ إذا ما تمّ وصلها بمواردها التي مهما تنوّعت أشكالها فإنّ العنصر المشترك بينها "أنّها تفضي إلى مثل معيّن يكون فيها كملحة الختام وعبرة الأيّام"[24].

وغير بعيد عن هذا التّصوّر ما ذهب إليه عبد السّلام المسدّي الذي عبّر عن التّلازم القائم بين المثل وقصّته بشكل الدّائرة "منطلقها مثل سائر يُراد البحث في أصل نشأته وخاتمة المطاف قصّة تمخّضت عن صياغة تعبيريّة اطّردت فتواترت حتّى جرت مجرى الأمثال فلا تدري أكانت القصّة مضرباً للسّمر فحوّلت العبارة إلى مثل أم كانت العبارة من الرّشاقة والسّبك بحيث حوّلت الحادثة إلى قصّة"[٢٥].

وانبثاق المثل من حادث بعينه وارتباطه بقصّة تشرح ظروف ذلك الحادث وتفصّل أطواره ينجم عنهما في نظر محمّد اليعلاوي أمران يخصّ أوّلهما المجالات التي يتمّ استحضار المثل فيها "فلا يصلح إلاّ لتمثيل حادث جديد شبيه بذلك الحادث الأصلي"[٢٦]، ويتعلّق ثانيهما بضرورة معرفة السّامع بالحادث الذي أطلق فيه المثل، "فمقولة «شبَّ عَمْرٌو عَنِ الطَّوْقِ» أو «مَا يَوْمُ حَلِيمَةَ بِسِرٍّ» أو «إِنَّ الشَّقِيَّ وَافِدُ البَرَاجِمِ» لا يفهم مدلولها ولا يُعرف بالتّالي مدى انطباقها على الحالة الجديدة التي يروم النّاطق وصفها أو التّعليق عليها أو تلخيصها بتلك المقولة إلاّ إذا كان عرف من قبل مَنْ هو عمرو وطوقه وحليمة ويومها وما هي قصّة البراجم مع النّعمان بن المنذر"[٢٧]. وعدم انفكاك المثل عن قصّته نشأةً تظهر في تخلّقه من حادث معيّن وتقبّلاً يتجلّى في احتياج السّامع إلى معرفة تلك القصّة ظاهرة يستعير لها محمّد اليعلاوي صورة الذي ينطق بوساطة على خلاف الحكمة التي تكون ناطقة بمفردها لا تستوجب التّزوّد بثقافة ضروريّة مسبقة. وهذا ما يجعل ترجمة الأمثال عسيرة العسر كلّه إذا ما قارنّاها بترجمة الحِكَم[٢٨].

والقصّة عند أحمد الحذيري ملازمة للمثل بل هي عنده بند من بنود تعريفه ومقياس إليه استند في تمييز الحكمة من المثل ناحياً بذلك منحى أستاذه محمّد اليعلاوي. فالذي يميّز بين هذين النّمطين من القول قصّةٌ تُصاحب المثل لا بدّ للمرء من أن يُلِمّ بها إذا شاء أن يفهم المثل، واستغناءٌ للحكمة عن تلك القصّة وتحقّق لفهمها دون حاجة إلى معرفة السّياق الذي قيلت فيه. يقول الباحث: "[فالحكمة] لا يحتاج المرء لفهمها إلى المعاجم كما لا يحتاج إلى معرفة السّياق الذي وردت فيه أوّل مرّة. وهذا ما تختلف فيه الحِكَم عن الأمثال بالمعنى الاصطلاحيّ لأنّ الأمثال لا يمكن بحال فهمها دون تنزيلها في سياقها أي دون الوقوف على موردها"[٢٩].

وإذا كان القول بالتّلازم القائم بين المثل وقصّته وجعل فهم الأوّل متوقّفاً على معرفة الثّاني يستقيم مع عددٍ من الأمثال على نحو يشهد على وجاهة هذا الاتّجاه في الدّرس فإنّ مجيء عدد آخر من الأمثال خالياً من قصّة مصاحبة وعدم احتياج القارئ في كثير من الأمثال إلى قصّة توضّح له المعنى المراد من المثل من شأنه أن يدفع إلى مراجعة هذا التّصوّر الذي اعتدّ بالقصّة حتّى اعتبرها من المثل. فما حاجة السّامع إلى قصّة توضّح له المراد من قولهم «حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَا تَوَدُّ» أو «طَعْنُ اللِّسَانِ كَوَخْزِ السِّنَانِ» أو «حُبُّكَ الشَّيْءَ يُعْمِي وَيُصِمُّ» أو «تَضْرِبُ فِي حَدِيدٍ بَارِدٍ». وإلى هذه العيّنات التي يتجرّد فيها المثل من قصّة مُصاحبة تنضاف عيّناتٌ أخرى من الأمثال اقترنت بمادّة ولكنّها ليست من القصص وإنّما هي مجرّد شروح لغويّة وإشارات تتعلّق برواية المثل وبما يمكن أن يحتمله من معانٍ وبما يحتوي عليه من تراكيب شاذّة أو ألفاظ اختلف اللّغويّون في وضعها الإعرابيّ. وهذا ما يجعل اعتبار القصّة من المثل ظاهرة لا تجري إلاّ على جزءٍ قليل من مدوّنة الأمثال، ولا يمكن أن ترقى إلى السّمة المميّزة لهذا الجنس من القول.

وحتّى الأمثال التي اقترنت بقصّة لا تخلو من مشاكل لعلّ أبرزها طبيعة الصّلة القائمة بين المثل وقصّته. فهي رابطة متينة في الحالات التي تكون فيها القصّة مذكّرةً بسياق المثل وبالحادث الذي جرى فيه، وهي صلة واهية عندما لا نكاد نعثر على سببٍ يبرّر إلحاق القصّة بالمثل. فلا المثل بمتولّد من القصّة التي تصاحبُه، ولا القصّة بمساعدة على ربط المثل بسياقه الأوّل والتّذكير بالحادث الذي أفضى إليه وتمخّض عنه. فالمثل القائل: «بَلَغَ السَّيْلُ الزُّبَى» جاء في مجمع الأمثال

مذيّلاً بقصّة يرويها الميداني عن المؤرّج وفيها يقول: "حدّثني سعيد بن سماك بن حرب عن أبيه عن ابن المعتمر قال: أُتِيَ معاذ بن جبل بثلاثة نفر قتلهم أسد في زُبْيَة فلم يَدْرِ كيف يُفتيهم، فسأل عليًّا رضي الله عنه وهو محتب بفناء الكعبة فقال: قُصّوا عليّ خبركم. قالوا: صِدْنا أسداً في زبية فاجتمعنا عليه فتدافع النّاس عليها. فرموا برجل فيها، فتعلق الرّجل بآخر وتعلّق الآخر بآخر، فهووا فيها ثلاثتهم. فقضى فيها عليٌّ رضي الله عنه أنّ للأوّل ربع الدّية وللثّاني النّصف وللثّالث الدّية كلّها. فأخبر النّبيّ ﷺ بقضائه فيها. فقال: لقد أرشدك الله للحق"[30]، ففي هذه القصّة لا نجد شخصيّة تنطق بهذا المثل ولا حَدَثاً يُشير إلى مجاوزة الحدّ الذي يُمثّل المقصود من المثل لأنّ المُراد بالقصّة أو المسوّغ لإيرادها ليس المثل في حَدّ ذاته وإنّما لفظة الزُّبَى شرحها الميداني شرحاً لغويًّا فبيّن أنّها "جَمْع زُبْيَة وهي حفرة تحفر للأسد إذا أرادوا صيْده وأصلها الرّابية لا يعلوها الماء فإذا بلغها السّيل كان جارفاً مجحفاً"[31]. ثمّ أعقب هذا الشّرح اللّغويّ بإيراد القصّة التي ورد فيها لفظ الزّبية مرّتين حتّى يتّضح معناها أكثر، ممّا يؤكّد أنّ القصّة التي صاحبت المثل لم تكن في خدمته بل جاءت تشرح معنى لفظ الزّبية.

وليست القصص المصاحبة للأمثال جميعها بأصول لتلك الأمثال وإنّما هي في بعض الأحيان قصص مَنْ تَمثّل بتلك الأمثال بعد أن ضُرِبَت وشاعت وكأنّ الذين جمعوا الأمثال إذ يوردونها يستعيضون بها عن القصص الأصول التي تسمّى موارد الأمثال والتي سقطت طيّ النّسيان لا ضير في ذلك ما دام الفرع شبيهاً بالأصل، وما دامت الظّروف التي أرسل فيها القائل الأوّل المثل شبيهة بظروف من استشهد به في فترات لاحقة. فالقصّة التي صاحبت المثل القائل «عَلَى الخَبِيرِ سَقَطْتَ» ليست قصّة مالك بن جبير العامريّ الذي إليه يعزو الميداني هذا المثل فهي لا تذكر بالحادثة الأصليّة ولا تشير إلى السّياق الذي ضُرِبَ فيه المثل أوّل مرّة على لسان مالك بل هي قصّة الفرزدق مع الحسين بن عليّ "حين أقبل يريد العراق فلقيه وهو يريد الحجاز. فقال له الحسين رضي الله عنه: ما وراءك؟ قال: على الخبير سقطتَ قلوب النّاس معك وسيوفهم مع بني أميّة والأمر ينزل من السّماء. فقال الحسين رضي الله عنه: صدقتني"[32].

والقصّة الأصليّة التي نجم عنها المثل القائل «قَلَبَ لَهُ ظَهْرَ المِجَنّ» غير مذكورة. فمن نطق بهذا المثل أوّل مرّة غير معروف، وإنّما الوارد في مجمع الأمثال قصّة يجري فيها المثل على لسان الخليفة عليّ: يكتب كتاباً إلى ابن العبّاس يعاتبه فيه على ما أخذه من مال البصرة ويقول له من جملة ما يقول: "فلمّا رأيتَ الزّمان على ابن عمّك قد كلب والعدوّ قد حرب قلبتَ لابن عمّك ظهر المجنّ لفراقه مع المفارقين وخذله مع الخاذلين"[33].

والتّساؤل عن مدى صحّة الأخبار المصاحبة للأمثال قضيّة أخرى أحرجت القائلين بتلازم المثل وقصّته وفرّقت الباحثين بين قائل بأنّ تلك القصص ملفّقة نسجها الخيال وزوّرها الرّواة، ومن هؤلاء المستشرق الألمانيّ «زلهايم» والعربي عبد المجيد عابدين، ومُسلّم بصدق هذه القصص وقدَمِها، وبهذا الرّأي قال عبد المجيد قطامش وعنه دافع[34]. أمّا أحمد الحذيري فالقصص المصاحبة للأمثال في رأيه تجمع بين وظيفتين هما إنارة المثل ومتعة القصّ جَمْعاً لم يمنع الرّواة أحياناً من تقديم متعة القصّ على توضيح المثل. "فرواة هذه الأخبار قد يكونون منشغلين بأمور أخرى وهم يسردون هذه الأحاديث غير تدقيق الأعلام والتّثبّت من صحّة ما نقل إليهم من طريق المُخبرين البدو. ولعلّهم كانوا منشغلين ببناء أخبارهم على الوجه الأكمل قصد الإمتاع والتّأثير في السّامعين. يظهر ذلك من خلال اعتنائهم بالسّرد فيها اعتناءً خاصًّا"[35]. وانشغال الرّواة بالمتعة على حساب الحقيقة هو الذي يفسّر في نظر الباحث تسرّب الوضع إلى هذه القصص دون أن ينقص ذلك من قيمتها "لأنّها تدلّ على اجتهاد اللّغويّين في إنارة الأمثال التي تبقى غامضة مستغلقة على الفهم بدون ظروفها أو ما نُقِل إلينا على أنّه ظروفها"[36].

وعلى خلاف هؤلاء الذين انشغلوا بقضيّة الأوّليّة عندما عرّجوا على علاقة المثل بقصّته نجد من الباحثين من جاوز هذا الطّرح وغضّ الطّرف عن قضيّة النّحل والاختراع فلم يعنّ النّفس بالتّثبّت من مدى صحّة تلك القصص واعتبر الطّريقة التي تعامل بها القدامى مع قصص الأمثال والوظائف التي أناطوها بها والمتمثّلة في تفسير نصوص الأمثال دليلاً يضاف إلى أدلّة أخرى على هامشيّة القصص ومنزلته الدّنيا ضمن المنظومة الأجناسيّة القديمة(٣٧). فالتّعامل مع قصص الأمثال التّعامل الصّحيح لا يكون في نظر فرج بن رمضان بالبقاء في مستوى التّحقيق والتّحرّي من مدى أوّليّة تلك القصص بل يكون بالإقبال على دراستها استناداً إلى المناهج السّرديّة الحديثة للوقوف على إنشائيّتها وطرق اشتغال المتخيّل الفرديّ والجمعيّ فيها(٣٨). فهذه القصص أنموذج من انعتاق المتخيّل إذ أسهمت بقسط كبير في تحرير الخيال ونشأة فنّ القصص عند العرب والانتقال به من الجنس الهامشيّ إلى الجنس المعترف به، وهي وظيفة لم تخطر على بال القدامى ولم يقصدوا إلى تحقيقها لأنّ مرادهم من تلك القصص تأصيل نصوص الأمثال. فكأنّهم أرادوا من القصص شيئاً وكان الحاصل منها شيئاً آخر. وهذا ما نفهمه من قول الباحث: "إنّ أصول الأمثال من حيث اتُّخِذَتْ مطيّة إلى تأصيل نصوص الأمثال في الذّاكرة الثّقافيّة الجمعيّة فإنّها قد ساهمت إلى حدّ لا يستهان به في ما أرى في تأصيل وترسيخ طرائق معيّنة في إنشاء القصص وتداوله ودركه ومن ثمّة تحديد مكانته الاعتباريّة في نظام الأدب والثّقافة العربيّين. وعلى هذا النّحو يتبيّن أنّ قصص الأصول وما تطرحه على الدّارس من تساؤلات إن هي إلاّ جزء من قضيّة القصص العربيّ القديم على اختلاف أجناسه وتفاوت مدوّناته وهي في كلّ الأحوال قضيّة مكانة واعتبار وكيفيّة أو كيفيّات في التّعامل معها وقراءتها أكثر ممّا هي قضيّة وجود أوّليّ أو قيمة سبقة محايثة له"(٣٩).

وغير خاف أنّ هذا الاتّجاه في البحث وهو يفكّ القران القائم بين المثل وقصّته لم يخرج عن المنطق الذي يجعل تلك القصص في خدمة غيرها. فهذه القصص عند من اعتدّ بصحّتها واعتبرها مُنيرةً للمثل ومساعدة على فهم المقصود منه تكون في خدمة المثل إذ هي تكشف عن أصوله وتوضّح معناه، وهي حسب هذا التّصوّر موظّفة لتأصيل جنس القصص في الأدب العربيّ القديم، قيمتها في الكشف عمّا تخلّق في رحمها من تقنيّات قصصيّة متنوّعة تشهد على أنّ القصّ رغم ما ناله من غبن وتهميش جنس ضارب في القديم بجذور.

وحرص القدامى على تأصيل الأمثال من خلال تلك القصص التي أوردوها في أعقابها ظاهرة عدّها أحد الدّارسين آية على ما آل إليه وضع الخبر في الأدب القديم في فترة معيّنة هي منتصف القرن الرّابع الهجريّ. فالخبر في نظر محمّد القاضي جنس أدبيّ نشأ أوّل ما نشأ أسيراً لأجناس أدبيّة أخرى كالشّعر ثمّ سرعان ما تطوّر واتّسع لتشتدّ وطأته على تلك الأجناس وليصير جنساً يلتهم غيره. فقد أضحى الخبر في مراحل لاحقة إطاراً وشكلاً في ركابه تجري أجناس القول وضروبه. وأمسى ذلك كلّه علامة من العلامات الواسعة للثّقافة العربيّة القديمة وظاهرة لم يفلت منها النّصّ القرآنيّ نفسه. ذلك أنّ المفسّرين أجهدوا أنفسهم في البحث عن جملة من الأخبار سمّوها أخبار أسباب النّزول وعوّلوا عليها في تفسير آيات القرآن لأنّها في نظرهم تعيّن الإطار الذي نزلت فيه تلك الآيات والأشخاص الذين تعلّقت بهم. يقول محمّد القاضي مُلخّصاً منزلة الخبر من منظومة الأجناس القديمة انطلاقاً ممّا حلّله من عيّنات شعريّة اقترنت بجملة من الأخبار: "والذي ينبغي أن نخرج به أنّ هذه الفترة التّاريخيّة التي تنتهي عند منتصف القرن الرّابع قد شهدت في السّلسلة الأدبيّة حدثاً أساسيًّا تمثّل في دخول الخبر حرم الأدب حَيِيًّا في بداية الأمر ثمّ ما لبث أن اشتدّ عوده حتّى تمثّل ما حوله من أجناس وأشكال فاحتواها وأكل الشّعر والمنافرات والوصايا والحكم والأمثال والرّسائل وساقها جميعاً في مساقه حتّى غدا مصبًّا لها جميعاً. ومن هنا يعسر علينا أن نعدّ الخبر جنساً من أجناس الأدب لأنّه من جهة ضمّ في أحنائه أجناساً متعدّدة. فالأقرب

إلى حقيقة الأمر أن نعدّه شكلاً"(٤٠).

٢. في علاقة المثل بالتّمثيل والحكاية المثليّة:

لقد ساهم اشتراك هذه المصطلحات الثّلاثة في جذر اشتقاقيّ واحدٍ (م.ث.ل.) في حصول تداخل بينها ممّا جعل كثيراً من القدامى والمحدثين يعتبرون التّمثيل والحكاية المثليّة من المثل وهما في الأصل ليسا منه. فهذا ابن رشيق يتناولُ المثل والتّمثيل في بابيْن متلاحقيْن من كتاب العمدة ويستشهد في باب المثل السّائر بآياتٍ قرآنيّة وأحاديث نبويّة متى تفحّصناها ألفيناها تدخل في أسلوب التّمثيل الذي يعدّه ابن رشيق ضرباً من ضروب الاستعارة كقوله تعالى: ﴿فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ﴾ وقول الرّسول ﷺ: "مَثَلُ المُؤْمِنِ كَمَثَلِ الخَامَةِ مِنَ الزَّرْعِ تُمِيلُهَا الرِّيحُ مَرَّةً هَكَذَا وَمَرَّةً هَكَذَا، وَمَثَلُ المُنَافِقِ مَثَلُ الأَرْزَةِ المُجْذِيَةِ عَلَى الأَرْضِ حَتَّى يَكُونَ انْجِعَافُهَا مَرَّةً". فالرّأي عند ابن رشيق أنّ تلك الآية القرآنيّة من الأمثال القِصَار وهذا الحديث النّبويّ من الأمثال الطِّوال. وفي ذلك خلْطٌ واضح بين المثل والتّمثيل سرعانَ ما انتبه له ابن رشيق نفسه عندما فرّق في آخر الباب الذي عقده للمثل السّائر بين المثل الذي استشهد عليه بقولهم: «تَسْمَع بِالمُعَيْدِي خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَرَاهُ»، وقولهم «عَلَى أَهْلِهَا جَنَتْ بَرَاقِشُ» وبين التّمثيل الذي استدلّ عليه بشطرٍ شعريّ للحطيئة قائلاً: "وأمّا قولهم في تفسير ما يقع في الشّعر من جنس قول الحطيئة:

قَوْمٌ إذا عَقَدُوا عَقْداً لِجَارِهِمْ ۞ شَدُّوا العِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الكَرَبَا

هو مثل فإنّما ذلك مَجَازٌ أرادوا التّمثيل"(٤١).

ولا يختلف القلقشندي في اعتباره التّمثيل من المثل عن ابن رشيق فهو بدوره يستشهد بعدد من الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة معتبراً إيّاها من الأمثال وهي في الحقيقة عيّنات احتوت على تشبيه التّمثيل من قبيل قوله تعالى: ﴿ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾(٤٢).

وتداخُلُ المثل مع أسلوب التّشبيه يظهر جليًّا في ضرب من الأمثال سمّاه ابن عبد ربّه الأمثال التّشبيهيّة. ومن ذلك قولهم "كَطَالِبِ الصَّيْدِ فِي عِرِّيسَةِ الأَسَدِ"(٤٣). والذي يجعل المثل يلتبس بالتّمثيل أكثر أنّ تشبيه التّمثيل كثيراً ما تتقدّم كلمة «مثل» ركنيه المشبّه والمشبّه به. وهذا يقع أكثر ما يقع في القرآن(٤٤). ومنه قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ﴾(٤٥).

ومثلما تداخل المثل بالتّمثيل التبس عند كثيرين بالحكاية المثليّة. وهذا ما تكشفه مواضع عديدة جرى فيها لفظ المثل في كتاب «كليلة ودمنة» نعتاً لما احتوى عليه من قصص منسوبة إلى البهائم. ومن ذلك قوله: "وقد ينبغي للنّاظر في كتابنا هذا ألاّ تكون غايته التّصنّع لتزاويقه، بل يشرف على ما يتضمّن من الأمثال حتّى ينتهي منه ويقف عند كلّ مثل وكلمة ويعمل فيه رويّته"(٤٦). وليس ابن المقفع ممّن انفرد بهذا الجمع بين المثل والحكاية المثليّة، وإنّما كثير من القدامى أشركه في ذلك. وهي مسألة فصّلت ألفت كمال الرّوبي القول فيها وساقت عيّنات كثيرة على هذا الخلط وانتهت إلى القول: "دلّ المثل على الحكاية ذات المغزى أو القصّة أو الخرافة التي تهدف إلى التّعقل. وقد بدأ هذا الطّرح في نصوص قصصيّة مثل كليلة ودمنة التي طرحت المثل والأمثال للدّلالة على الحكاية أو الحكايات ذات المغزى. كما ظهر أيضاً مرتبطاً بالقصّة القرآنيّة من خلال تفسير بعض المفسّرين لبعض الآيات المرتبطة بقصص الأنبياء حيث أخذت هذه القصص مأخذ المثل بهدف التّعليم والعِظة والعبرة منذ وقت مبكّر"(٤٧).

واعتبار التّمثيل والحكاية المثليّة من المثل ظاهرةٌ لا نعدمها في دراسات عربيّة حديثة نكتفي بالإشارة إلى واحدة منها وهي التي ألّفها عبد العجيد قطامش. فرغم حرص هذا الدّارس على أن

يفرّق في مقدّمة كتابه بين المثل والحكمة وبينه وبين ما يسمّى الأقوال السّائرة فإنّ دائرة المثل لديه ظلّت واسعة وإذا بالمثل عنده ضروب ثلاثة: المثل الموجز الذي يعرّفه بأنّه "القول السّائر الموجز الذي يشتمل على معنى صائب، ويشبه فيه مضربه بحالة مورده"[48]. ومن الأمثلة التي استشهد بها المؤلّف على هذا الضّرب قولهم: «السّير أمانة» و«الحرب غشوم». أمّا الضّرب الثّاني فهو المثل القياسيّ الذي يشير المؤلّف إلى كثرته في القرآن، ويسوق مثالاً عليه قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ﴾. وأمّا الضّرب الثّالث فهو المثل الخرافي، والمقصود به لون من القصص الوارد على ألسنة البهائم تكون الغاية من ورائه استنتاج فكرة واستخلاص عبرة[49].

وإذا كان انحدار كلّ من المثل والتّمثيل والحكاية المثليّة من جذر اشتقاقيّ واحد ممّا نفسّر به جمع الدّارسين قدامى ومحدثين بينها وعدم تفريقهم بين حقول ثلاثة مختلفة هي القول الأدبيّ وإليه ينتمي المثل باعتباره قولاً موجزاً بليغاً والحقل القصصيّ الذي تعدّ الحكاية المثليّة جنساً من أجناسه والمجال البلاغيّ الذي يعتبر التّمثيل فيه واحداً من أساليب التّصوير إلى جانب التّشبيه والاستعارة والكناية، إذا كان ذلك ممّا أورث مصطلح المثل غموضاً وجعله يلتبس في أذهان الباحثين بغيره فإنّ في طبيعة المعنى الحاصل من هذه الطّرائق الثّلاث في القول ما يفسّر تداخلها وجمع الدّارسين بينها[50]. ففي كلّ من المثل والتّمثيل والحكاية المثليّة يقوم الكلام على المجاز ولا يحصل المتقبّل على المعنى الذي يستبطنه كلّ واحد من تلك الطّرائق في القول إلاّ إذا انتقل بالكلام من دائرة الحقيقة إلى مجال المجاز. فالمسار التّأويليّ الذي يقطعه المتقبّل للظفر بالمعنى واحد في الحالات الثّلاث والوضعيّة التي يجد المتقبّل نفسه فيها متشابهة يمكن أن ننعتها بالوضعيّة الاستعاريّة التي يُدْعَى المتقبّل فيها إلى إيجاد شبه بين طرفيْن هما المشبّه والمشبّه به في أسلوب التّمثيل، وهما معنى المثل في مورده ومعناه في مضربه في المثل، وهما في الحكاية المثليّة معناها الظّاهر ومعناها البعيد أو مغزاها.

ولا يختلف حال منتج الكلام عن متقبّله فحاله في الأوضاع الثّلاثة واحدة مدارها على التّعبير عن معنى معيّن بالاستناد إلى مبدأ المقايسة وحمل النّظير على النّظير. فلو أراد متكلّم أن يقنع شريكه في الكلام بقيمة الجماعة لوجد في تلك الطّرائق الثّلاث سبيلاً إلى التّعبير عن ذلك المعنى كأن يضرب له المثل القائل «في الاتّحاد قوّة» أو يروي له على لسان الحيوان قصّة يظهر فيها الفرد عاجزاً ضعيفاً والجماعة قويّة قادرة، وله أيضاً أن يجيء بتشبيه تمثيليّ مداره على تشبيه قوّة الأفراد عند اجتماعهم بقوّة البنيان عندما توضع اللّبنة فيه إلى جانب اللّبنة. والمتكلّم في كلّ ذلك قد عبّر عن المعنى نفسه نعني ما يحصل من الاجتماع من قوّة بطريقة غير مباشرة أخرجت المعنى المعبّر عنه من ساحة المجرّد الذي يمكن أن يتسرّب الشّكّ إليه إلى دائرة المحسوس والأمر المتّفق عليه.

وإذا كان الفصل بين هذه الطّرائق الثّلاث ممكناً في مستوى التّجريد فهو بمقتضى الاستعمال وبفعل الزّمان يغدو متعذّراً في بعض الأحيان. فقد يتحوّلُ المثل إلى مادّة تستعمل في أسلوب التّمثيل كأن يكون مشبّهاً به وهذا ما نقف عليه في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثاً﴾[51]. فهذه الآية ترجع مثلاً من أمثال العرب، ذلك أنّ المشبّه به استعادة للمثل القائل «أخرق من ناكثة العهد»[52]. والتّقاطع كثيراً ما يكون بين المثل والحكاية المثليّة لما بينهما من وجوه لقاء. فكلّ من المثل والحكاية المثليّة يدور على الإنسان وإن كان الظّاهر على خلاف ذلك. فالمقصود من الحكاية المثليّة وإن كان المتكلّم فيها من البهائم والسّباع هو الإنسان، والمراد بالأمثال وإن ورد بعضها على ألسنة الحيوان هو الإنسان أيضاً. والهدف من كليهما الموعظة والاعتبار[53]. بل إنّ الحكاية المثليّة مصدر أمثال كثيرة نشأت أوّل ما نشأت جملاً عامّة تتصدّر الحكاية لتستقلّ بعد ذلك وتغدو مثلاً سائراً كما هو الأمر بالنّسبة إلى عدد من حكايات «لافونتين»[54]. فكأنّ المعنى

المقصود من الحكاية المثليّة يختصر في عبارة موجزة يكون مآلها بعد ذلك التّحوّل إلى مثل ليقع التوسّع في ذلك المعنى وبسطه في شكل قصّة. فإذا كان هناك فرق بين المثل والحكاية المثليّة ففي الحجم يتقلّص في المثل ويمتدّ في الحكاية باعتبارها جنساً قصصيًّا من خصائصه الاحتفاء بالتّفاصيل وتعيين الظّروف والملابسات"[55].

٣. المثل والأشكال الوجيزة:

من السّهل تعريف المثل بأنّه «القول الموجز البليغ السّائر» ولكن من الصّعب تخليصه ممّا ليس منه والتّفريق بينه وبين أشكال أخرى من القول أشركته في صفات الإيجاز والبلاغة والسّيرورة والورود على أبنية نحويّة شبيهة بالأبنية التي يجيء عليها. فما أشبه المثل بالأقوال السّائرة والعبارات الجاهزة والأدعية المأثورة وما أقرب بنيته من أبنية اللّغز والنّكتة وما أرقّ الحدود بينه وبين الحكمة. فليس الإيجاز ممّا يستأثر به المثل حتّى يكون سمة تميّزه من غيره، وكذلك البلاغة من خصائص القول السّامي لا ممّا ينفرد به المثل. أمّا السّيرورة فهي مآل كلّ قول توفّر فيه ذانك الشّرطان وغيرهما، وليس المثل هو القول السّائر الوحيد ما دام الإيجاز والبلاغة قد توفّرا فيه وفي غيره من الأقوال.

أمّا قول الميداني معرّفاً المثل على لسان إبراهيم النّظّام "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللّفظ وإصابة المعنى وحسن التّشبيه وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة"[56] فمداره على بلاغة الكلام مطلقاً أكثر من تعلّقه ببلاغة المثل تحديداً ممّا يؤكّد انخراط الميداني في صفّ القدامى ويقيم الدّليل على أنّ البلاغة التي سنّ العرب قوانينها هي بلاغة عامّة تتّصل بالكلام مطلقاً، ولا تخصّ جنساً بعينه. وهذا ما يفسّر عدم احتفاء القدامى بقضيّة الأجناس وقلّة ولعهم بالتّصنيفات والتّفريعات[57]. فتلك المقوّمات الأربعة التي ضبطها الميداني ورآها ممّا يجتمع في المثل دون غيره هي عنوان البلاغة مطلقاً وهي ممّا يستحقّ به الكلام أيّ كلام صفة البلاغة لا ممّا يميّز المثل من غيره.

والنّاظر في المادّة التي جمعها القدامى تحت عنوان الأمثال تنتابه حيرة بسبب ما تتّسم به تلك المادّة من تنوّع يجعلها تفيض على حدّ المثل. ففي مجمع الأمثال للميداني يصادف الدّارس إلى جانب الأمثال حكماً وأدعية وعبارات جاهزة ونُبذاً من كلام الرّسول وخلفائه ممّا ينخرط في سلك المواعظ والآداب، بل إنّ الميداني خصّ أيّام العرب بباب هو الباب التّاسع والعشرون. وفي هذا التّنوّع ما يفسّر استغراق الكتاب مجلّدين. ولم يكن الميداني بدعاً في ذلك وإنّما هو يحذو حذو من سبقه ويرسّخ نهجاً في جمع الأمثال وُجِد قبله وظهر أوّل ما ظهر في نهاية القرن الثّاني للهجرة مع ابن سلاّم (ت ٢٢٤ هـ). وهذا ما أشار إليه عبد المجيد قطامش قائلاً: "أمّا كتب الأمثال فإنّ بعضها قد ساق كثيراً منها مساق الأمثال ولم ينبّه إلى الفرق بينهما. وربّما كان أقدم مَنْ خلط بين هذين النّوعين من الكلام أبا عبيد القاسم بن سلاّم الذي ذكر الكثير من أدعية العرب في كتابه وكان يصدّرها أحياناً بقوله: «ومن دعائهم كذا» أو «ومن أمثالهم في الدّعاء كذا». ثمّ تتابعت كتب الأمثال من بعده تحتذي حذوه وتذكر أقوال العرب من خلال أمثالها دون تفرقة بينهما"[58].

واتّساع معنى المثل في مجامع الأمثال هذا الاتّساع ظاهرة يدركها القارئ العربيّ الذي يتصفّح تلك المجامع ويلاحظها أيضاً الباحث الغربيّ الذي لا يمكنه أن يقرأ مجامع الأمثال العربيّة دون أن يُسجّل تنوّع مادّتها. لذلك نجد محرّر فصل «مثل» في دائرة المعارف الإسلاميّة ينبّه في مطلع عمله إلى أنّه مُضطرّ إلى أن يوسّع دائرة المثل ويفهم من معناه شيئاً أوسع ممّا تدلّ عليه كلمة «مثل» في الحضارة الغربيّة[59].

وإذا كان في إشراك تلك الأقوال المثل في جملة من المقوّمات والخصائص البلاغيّة على نحو يجعل من المتعذّر أحياناً الفصل بينها وبين المثل ما يُفسّر اجتماعها في كتاب واحد فإلى ذلك يمكن

أن نضيف الغاية التي من أجلها تمّ جمع تلك المادّة، وهي غاية تعليميّة تتمثّل في تزويد المتعلّم بعيّنات من الأقوال البليغة تكون له خير مُعين على الكتابة والتّحرير لا فرق في ذلك بين مثل سائر أو حكمة شهيرة أو قول بليغ. فكلّ ما قاد إلى البلاغة وتوفرت فيه مزيّة الإيجاز صلح للنّهوض بهذه المهمّة التّعليميّة ودخل في قائمة الأمثال وجرى مجراها. لذلك يمكن أن نعدّ مجامع الأمثال مجامع أشكال وجيزة يعتبر المثل رأسها والشّكل الوجيز النّموذجيّ الذي أخذ من بلاغة الإيجاز ما لم يأخذه غيره من اقتصاد في التّعبير وإخراج للكلام في هيئة وجيزة تتنكّب الطّول وتعتمد الإشارة والتّكثيف طريقة في التّعبير[٦٠].

ولا يعني ورود الأمثال مقترنة بأشكال وجيزة أخرى أنّنا نعدم من الدّارسين من حاول تخليص المثل من غيره. فالسّعي إلى ذلك موجود، ولكنّ النّتائج كانت في نظرنا محدودة لم تفض إلى تعريف المثل تعريفاً دقيقاً يقدر على تمييزه من الأقوال التي شابهته. فقد فصل الحسن اليُوسي بين المثل والحكمة فصلاً اتّضح من خلال عنوان كتابه «زَهْر الأكم في الأمثال والحِكَم»، وأفصحت عنه قسمة الكتاب الذي جاء في سمطين، الأوّل للأمثال وما يلتحق بها والثّاني للحكم وما يلتحق بها. وتجلّى أكثر ما تجلّى في الفصل الأوّل من مقدّمة الكتاب. ففيه بدا اليوسي مُحتفياً بالدّقائق باحثاً عن الفروق ومختلف الجزئيّات والمعاني الاشتقاقيّة لكلّ من المثل والحكمة، بل إنّ اليوسي عيّن جملة من المقاييس بموجبها يتمّ التّفريق بين المثل والحكمة، غير أنّ مقاييسه تلك لم تكن من الصّرامة بمكان. وهذا ما جعله في آخر الفصل المذكور يستدرك فيقول: "والحقّ أنّ من الأمثال ما لا يشتبه بالحكمة في وِرْدٍ ولا صَدر نحو «الصّيفَ ضَيَّعْتِ اللّبَن» ومن الحكم ما لا يشتبه بالمثل ككثير من الحِكَم الإنشائيّة. ويبقى وراء ذلك وَسَط يتجاول فيه الفريقان كالمُثُل السّابقة فإنّ كثيراً منها قد يعدّ مثلا تارة وحكمة تارة ولا فرق فيما يظهر إلاّ بالحيثيّة"[٦١].

وليست المقاييس التي اعتمدها المحدثون في تمييز المثل من سواه من الأنماط التّعبيريّة أدقّ من تلك التي اعتمدها اليوسي ما دامت لم تفض بهم إلى نتائج حاسمة. فهذا محمّد توفيق أبو علي يخصّص من مقدّمات كتابه الدّائر على الأمثال العربيّة والعصر الجاهليّ عدداً من الصّفحات يوضّح فيها الفرق بين المثل والتّعبير المثليّ من جهة، وبينه وبين العبارة التّقليديّة من جهة ثانية، وبينه وبين الحكمة من جهة ثالثة لينتهي بعد ذلك كلّه إلى نتيجة بدت لنا غريبة لأنّها تنسف ما بذله من جهد وتدكّ الحدود من جديد بين المثل وما شابهه من أنماط تعبيريّة قائلاً: "بعد كلّ ما تقدّم من تبيان للفروق بين المثل وسواه من الأنماط التّعبيريّة نشير إلى أنّنا سنستخدم مصطلح «مثل» في مجمل بحثنا ليشمل كلّ الأقوال التي قالتها العرب ونقلتها كتب الأمثال على أنّها أمثال والتي قد لا تندرج بالضّرورة تحت هذا المصطلح من زاوية فنّيّة خالصة ودقيقة، وذلك لكي لا يتشعّب العمل نحو متاهات أكاديميّة لا يتّسع لها سياق هذا البحث فيحيد عن جادّته الأساسيّة"[٦٢].

وعلى التفريق بين المثل والحكمة انصبّ جهد أحمد الحذيري منطلقاً في ذلك من تعريف المثل أوّلاً. فالحكمة ثانياً، منتهيًا إلى مجموعة من الفروق إن لم ترد في بحثه مرتّبة فإنّها لا تخرج في نظرنا عن نوعين: يتعلّق أوّلا بالبنية ويتمثّل في تشكّل المثل من قول سائر وجيز وقصّة تصاحبه لا غنى للقارئ عن العودة إليها حتّى يعرف ظروف إرسال المثل وتتّضح له معانيه، بينما الحكمة ذات بنية بسيطة لأنّها في غير حاجة إلى "سياق يوضّحها". أمّا النّوع الثّاني من الفروق بين المثل والحكمة فمداره على الوظيفة التي يضطلع بها كلّ منهما. فهي مع الحكمة دائماً تكون وعظيّة إرشاديّة أخلاقيّة، أمّا مع المثل فقلّما تكون كذلك. فإذا ما اشتمل المثل على مسحة أخلاقيّة ودقّت الفروق بينه وبين الحكمة فالمعوّل في نظر الباحث على تلك الأخبار المصاحبة للمثل بفضلها تُبينُ الحدود وإن رقّت، ويرتفع اللّبس وإن لطف. ولسنا في حاجة إلى التّذكير بما تثيره هذه الأخبار من قضايا أشرنا إليها عند تناولنا المثل في علاقته بقصّته ونبّه إليها الباحثُ نفسه في أكثر من سياق

قائلاً: "وهكذا يكون المثل بالمعنى الاصطلاحيّ قولة مشهورة قيلت في ظروف معيّنة لا يمكن لنا أن نفهمها إن لم نجد خبراً يشرح هذه العبارة أو القولة. على أنّ مصاحبة الأخبار لهذه الأمثال تطرح مسائل عديدة حول صحّتها وحول بنائها وحول الغرض من إيراد المثل في الخبر كما عند المفضّل الضبّي ومن إيراد الخبر بعد المثل كما عند غيره"[٦٣].

فمقياس الوظيفة لم يَحُلْ دون تداخل المثل مع الحكمة، ومقياس البنية لا يمكن الاطمئنان إليه ما دام عدد من الأمثال كثير جاء في هيئته شبيهاً بالحكمة فلم نحتج في فهمه إلى قصّة تذكّر بسياقه الأصليّ وبالظّروف التي حفّت بإرساله. وغير بعيد عن هذا ما انتهى إليه شعبان بن بوبكر من خصائص أفضى إليها بحثه حول المثل رآها ممّا ينفرد به هذا الجنس دون غيره ونعني بذلك «خصوصيّة التّركيب» و«خصوصيّة التّلقي» و«خصوصيّة الرّواج والانتشار» و«خصوصية التّناول النّقديّ». فالذي يميّز المثل في تقدير الباحث: ١) بنية تلازميّة قائمة على نصّ مثليّ مختزل ومورد مطنب، ٢) فوائد جمّة يجدها فيه المتلقي ويعدمها في غيره من إمتاع وموعظة وإفهام وإقناع، ٣) انتشار يحظى به أكثر من غيره، ٤) مجموعة من الخصائص أبرزها المقام لا بدّ من مراعاتها لمن شاء دراسة المثل دراسة نقديّة"[٦٤]. فهذه الخصائص فيما نرى ليست ممّا يستأثر به المثل جنساً أدبيًا لأنّ منها ما لا يجري على سائر الأمثال (خصوصيّة التّركيب) ومنها ما يشترك فيه المثل مع أنماط من القول قريبة منه كالحكمة (خصوصيّة الرّواج) بل إنّ منها ما هو مشترك بين سائر الأجناس الأدبيّة. فما من نصّ أدبيّ إلاّ ومن خصائصه التّعدّد في المعاني ممّا يسمح بقراءته على وجوه ويتيح للقارئ الواحد بأن يجد فيه أكثر من غاية. وكذلك النّصوص الأدبيّة على اختلافها تُحوِجُ دارسيها إلى أن يأخذوا عند قراءتها بعين الاعتبار عدداً من الخصائص كالمقام الذي نشأت فيه والعصر الذي عاش فيه كاتبها.

وفي المقاييس التي حكّمها إميل بديع يعقوب للتّفريق بين المثل والحكمة تداخل غير خاف وتعدّد غير مجد. والدّليل على اضطراب هذه المقاييس أنّ الكاتب يُسند إلى أحد الشّكلين التّعبيريّين صفة يراها مميّزة له ثمّ يستدرك قائلاً بأنّ الشّكل الثّاني يمكن أن يتّصف بالصّفة نفسها كالإيجاز يخصّ به المؤلّف المثل ليقول بعد ذلك بأنّ الحكمة قد تأتي موجزة[٦٥]، وصدق النّظر وصواب المضمون يعتبرهما من مميّزات الحكمة دون أن يجرّد المثل منهما كلّ التّجريد. وهذا ما نفهمه من قوله: "فالحكمة وليدة تجربة وعقل مفكّر وهي تصدق غالباً في كلّ زمان ومكان. أمّا المثل فربّما لا يتضمّن فكرة ثاقبة أو رأياً سديداً"[٦٦]. وأعجب من هذا وذاك قول الكاتب: "إنّ الغاية من المثل الاحتجاج أمّا الغاية من الحكمة فالوعظ والإرشاد". فهذا مقياس لا يستقيم لأنّه يجرّد الحكمة من وظيفة تبدو لنا من أخطر وظائفها وأهمّها في آن معاً[٦٧].

* * * * *

حاولنا في الصّفحات السّابقة من هذا العمل أن نقف على الكيفيّة التي تعامل بها القدامى والمحدثون مع المثل، والقضايا التي أثاروها في شأنه، والمعاني التي أناطوها به، والمقاييس التي اعتمدوها في تعريفه، منطلقنا في ذلك ثلاث مسائل تخصّ أولاها علاقة المثل بقصّته، وتتعلّق ثانيتها بصلته بمصطلحي التّمثيل والحكاية المثليّة، وتدور ثالثتها على ما بينه وأنماط تعبيريّة قريبة منه من تشابه. أمّا اقتران المثل بقصّة فمسألة استغرقت من الدّارسين جهداً كبيراً ولّد بينهم الخلاف. ونأى بهم في كثير من الأحيان عن ساحة الأمثال لكي يطرقوا قضايا أخرى تتعلّق بالقصّ ونشأته عند العرب وبما في تلك القصص المصاحبة للأمثال من نصيب من الحقيقة وحظّ من الخيال. واشتراك المثل مع التّمثيل والحكاية المثليّة في نسب اشتقاقيّ من الأسباب التي حالت دون اتّضاح

حدود المثل وجعلت الدّارسين يدخلون في نطاقه ما ليس منه ويخلطون بين ما هو من الأقوال الأدبيّة (المثل) والأجناس القصصيّة (الحكاية المثليّة) والأساليب البلاغيّة (التّمثيل). وحول علاقة المثل بأشكال وجيزة أخرى حام غموض كثير لم تنفع المقاييس التي جرّدها بعض الدّارسين على اختلافها في تبديده ولم تكف الخصائص التي أفردوا المثل بها لتخليصه من تلك الأشكال الوجيزة ولا سيّما الحكمة التي شابهت المثل في كثير من الملامح حتّى كادت الحدود بينهما تعفو.

والحاصل من هذا كلّه أنّ أبرز عقبة تعترض دارس المثل ناجمة من تنوّع العلاقات التي يعقدها مع أطراف أخرى سواء تلك التي تربطه بقصّته أو تلك التي تجمعه بالتّمثيل والحكاية المثليّة أو تلك التي تقرنه بأشكال وجيزة شبيهة به. والمشكل كلّ المشكل في إقامة الحدود، إذ ليس أصعب على دارس المثل من تعريف المثل وتخليصه ممّا ليس منه. وهي غاية دونها مداخل دقيقة تقدر على النّهوض بهذه المهمّة عند أحدها نحاول أن نتوقّف وعليها نعتمد عسى ذلك يفتح السّبيل على نواح جديدة في دراسة المثل تعمّق فهمنا له وتكشف لنا منه أبعاداً أخرى.

II. نحو مقاربة دلاليّة للأمثال

يعتبر «كليبر» (G. K. Kleiber) من أبرز الذين تناولوا المثل من زاوية دلاليّة. فقد كان هاجسه فيما أنجزه من دراسات مختلفة خصّ بها المثل أن يستخلص الخصائص الشّكليّة لهذا الجنس من الكلام انطلاقاً من النّظر في طبيعة محتواه الدّلالي"[٦٨]. وهو يؤمن على خلاف فريق آخر من الباحثين بأنّ الأمثال تشكّل قسماً من التّعابير اللّغويّة يتمتّع بقدر من الانسجام ممّا يسمح باستخلاص جملة من السّمات المشتركة. وليس المعنى الذي يعالجه «كليبر» من الأمثال بذاك الذي تعلّقت به همّة الباحثين قبله وخاصّة المعجميّين حين يسوقون المثل ويشفعونه بالمعنى الذي يدلّ عليه وهي عمليّة كثيراً ما ينجرّ عنها خلط بين المعنى الحرفيّ والمعنى الذي يدلّ عليه المثل وبين المعنى القضويّ (Sens propositionnel) والوظيفة التي يؤدّيها المثل. أمّا المعنى الذي يلتمسه «كليبر» من وراء دراسة الأمثال فهو معنى عامّ يتّصل بالمثل مطلقاً. فالسّؤال الذي يحرّك «كليبر» في بحوثه هو التّالي: إذا كانت الأمثال تشكّل نمطاً من التّعابير قائماً برأسه فهل تستأثر بمعنى مُعيَّن؟[٦٩].

والحقّ أنّ معالجة «كليبر» للمثل التي يقدّمها في إطار "فرضيّة دلاليّة عامّة وجديدة"[٧٠] قد أثارت في الأوساط العلميّة ردود فعل مختلفة. فهناك من اعتدّ بهذه المقاربة واعتبرها من المحاولات القليلة والرّائدة التي درست المثل من وجهة لسانيّة دراسة مقنعة لأنّ صاحبها أفلح في ضبط خصائص المثل انطلاقاً من فرضيّة دلاليّة على غاية من البساطة"[٧١]. أمّا «كريستين ميشو» (C. MICHAUX) فالرّأي عندها أنّ دراسة «كليبر» للأمثال دليل واضح على ما باءت إليه مقاربتُه الدّلاليّة للأمثال من فشل ذريع"[٧٢]. وهو زعمٌ لم يفلّ من عزيمة «كليبر» ولم يثنه عن المضيّ قُدُماً في الدّفاع عن نظريّته وبلورة نتائجه والرّدّ على خصومه. فهو رغم المآخذ التي وُجّهت إليه متفائل لا يقول باستحالة تعريف المثل رغم ما تثيره دراسة هذا الجنس من الكلام من قضايا جعلت باحثين آخرين يقولون بأنّ التّوصّل إلى تعريف واضح للمثل غاية تطلب فلا تدرك. وتفاؤله ذاك من إيمانه بجدوى المقاربة الدّلاليّة وبما يمكن أن تقدّمه من حلول في تعريف المثل قصرت المقاربات الأخرى عن إيجادها. وليس تفاؤل «كليبر» تفاؤلاً تشعر به النّفس ولا يَجِد له العقل تبريراً وإنّما هو ناجم عن مؤشّرات وأدلّة من بينها توفّر عدد من الدّراسات لا يستطيع الدّارس أن ينكر ما أحرزته من تقدّم في وصف الكيفيّة التي تشتغل بها الأمثال من وجهة دلاليّة وتداوليّة. فالباحث لا يعدم اليوم أعمالاً يهتمّ فيها أصحابها بمسائل تتّصل بالطّبيعة الدّلاليّة للمثل وبالقيم التّداوليّة العالقة به من قبيل التّعدّد الصّوتيّ في المثل والدّور الإقناعيّ للمثل ونوع الحقائق التي تحملها الأمثال والمعالجة

الآليّة للأمثال. والقول بوجود كفاية دلاليّة للأمثال (Compétence sémantique) بفضلها يتعرّف المتكلّم إلى هذا الضّرب من الكلام مؤشّرٌ آخر يجعل «كليبر» يعلّق آمالاً عريضة على المقاربة الدّلاليّة، ويقيم البرهان على وجود بنية دلاليّة ثاوية في الأمثال هي التي تمكّن المتكلّم متى قدّمت إليه مجموعة من الأقوال أن يميّز القول المثليّ من غيره وهي التي تقف خلف ما يسمّيه الباحث بالتّصنيع المثليّ (Confection proverbiale). فلو لم يرسخ في ذهن المتكلّم من تلك البنية الدّلاليّة للأمثال أنموذج لما استطاع أن ينسج على منوال المثل أقوالاً شبيهة به. وممّا يدخل في الكفاية الدّلاليّة للأمثال قدرة المتكلم على أن يفهم المقصود من أمثال لا عهد له بها تهديه إلى ذلك معرفة حدْسيّة بتلك البنية الدّلاليّة العامّة التي توجد في سائر الأمثال[٧٣].

وتقوم مقاربة «كليبر» للمثل على أمرين متلازمين هما:

١. اعتبار المثل اسماً (Dénomination):

وقد أثار هذا الأمر خلافاً كبيراً لأنّه يناقض تصوّراً آخر يعتبر المثل من قبيل الجمل والقضايا (Phrases et propositions) لا من طائفة الأسماء[٧٤]. ومن أبرز من قال بهذا الرّأي «كريستين ميشو» (C. MICHAUX) هذه الباحثة التي أساءت في تقدير «كليبر» فهم مقصده من اعتبار المثل تسمية ممّا اضطرّه إلى الرّدّ عليها ومزيد إيضاح تصوّره وبيان عدم تناقضه وتصوّر الذين قالوا بأنّ المثل جملة. فإذا كان مدار التّسمية على تلك العلاقة التي تسوّغ للمتكلّم أن يعيّن الأشياء بأسمائها فهي في نظر «كليبر» صنفان: تسمية عاديّة (Dénomination ordinaire) تكون فيها العلاقة مباشرة بين فرد بعينه واسم يُعيّنه، وأوضح مثال على ذلك أسماء الأعلام، وتسمية ميتالغويّة (Métalinguistique) يُحيل فيها الاسم على متصوّر عامّ أي على دلالة من أمر اللّسان تمّ الاتّفاق عليها من قبل الجماعة المتكلّمة وذلك الاسم لا يمكن إجراؤه على فرد بعينه إلاّ إذا طابق الفرد ذاك المتصوّر في مجموعة من الصّفات وشابهه في بعض الأشياء. وإلى هذا الصّنف تنتمي الأمثال. فالوحدات اللّغويّة في هذا الصّنف الثّاني من التّسمية تحيل على الواقع بمقتضى علاقة موجودة سلفاً على خلاف التّراكيب والجمل، فقدرتها على الإحالة مكتسبة بفعل رصف الوحدات اللّغويّة وضمّ بعضها إلى بعض. وإذا كان من وظائف التّسمية التّعيين فإنّ من وظائف التّراكيب والجمل الإشارة. وهذا ما يجعل المتكلّم غير قادر على أن يعيّن شيئاً إلاّ إذا سبق أن أطلق ذلك الاسم على ذلك الشّيء بينما الأمر متاح متى أراد أن يشير إلى شيء باستعمال تركيب أو جملة لم تسبق الإشارة إليه بذلك التّركيب أو بتلك الجملة.

ولكي يبيّن «كليبر» معنى اعتبار المثل تسمية يضرب أمثلة لا يكون فيها الاسم كلمة مفردة وإنّما مجموعة من الألفاظ كالاسم المركّب، ومن أمثلته: الضّوء الأحمر (Feu rouge) والتّراكيب الشّائعة، ومن ذلك «كسّر غليونه» (Casser sa pipe) والجمل السّائرة ومنه قولهم «مرّ ملاك» (Un ange passé). فهذه التّعابير مثلها مثل الأمثال تؤخذ مأخذ الاسم من جهة ما تقتضيه من معرفة سابقة بما تدلّ عليه دونها لا يمكن للمتكلّم أن يفهم معناها. فمثلما لا يفهم مستخدم اللّغة معنى القطّ إلاّ إذا تعلّم ذلك الاسم فإنّه لا بدّ أن يكون على بيّنة من تلك التّعابير ومعرفة سابقة بها حتّى يعرف أنّ الضّوء الأحمر يحيل على إشارة من إشارات المرور لا على كلّ ضوء أحمر ويدرك أنّ «كسّر غليونه» تعني مات، ولا تدلّ على فعل التّكسير، وأنّ المقصود بـ«مرّ ملاك» الصّمت الذي يخيّم على الجماعة فيحرج أفرادها وليس الأمر متعلّقاً بظهور كائن سماويّ. فالمشترك بين المثل وهذه العبارات اتّصافها بقدر من التّحجّر تتفاوت درجته من نوع إلى آخر يجعلها لا تفارق وضعها الأوّل كما أنّها تشترك في طبيعة المعنى الذي يحيل عليه شكلها إذ هي تُحيل بمقتضى التّواطؤ والمواضعة على متصوّر عامّ غير قابل للتّجزّؤ ولا هو ناجم عمّا تدلّ عليه البنية التّركيبيّة.

وكون المثل اسماً تقوم العلاقة بين داله ومدلوله على المواضعة على غرار سائر العلامات اللّغويّة لا يمنع من تفرّده بمنزلة مخصوصة تجعله يختلف عن بقيّة الأسماء، وتتمثّل في تلك الخصيصة السّيميائيّة التي تتوفر فيه وتنعدم في غيره نعني وقوعه في منزلة بين المنزلتين. فهو في الآن ذاته اسم وجملة (Dénomination + phrase) أو إذا شئنا اسم يتمّ بواسطة الجملة. وعلى هذا النّحو استطاع «كليبر» أن يجسّر الهوّة التي تفصله عمّن اعتبر المثل يجري مجرى الجمل[٧٥]. وبهذا ننتقل إلى الرّكن الثّاني الذي بنى «كليبر» نظريّته عليه.

٢. المثل باعتباره جملة عامّة:

مثلما يأخذ المثل من الاسم بعض خصائصه فيما يتّصل بعلاقة الدّالّ والمدلول فإنّه يشبه نوعاً من الجمل في بعض الجوانب نعني بذلك الجمل العامّة (Phrases génériques) وهي جمل تختلف عن تلك التي تعرض أحداثاً ووقائع (Phrases épisodiques) وتدور على ما هو ظرفيّ وعرضيّ والجمل العامة أيضا تشترك والمثل في كونها تحيل على وضعيّات عامّة ومواقف محتملة وهو ما يجعلها غير مرتهنة بسياق بعينه كما أنّها تخلو من كلّ ما من شأنه أن يحيل على مقام التّلفّظ كالقرائن الدّالّة على الشّخص والزّمان والمكان... وممّا يشترك فيه المثل والجملة العامّة أنّ وجود أمثلة مناقضة لا يبطل الحقائق التي يحملها كلّ واحد منهما. فإذا قلنا: «القردة تأكل الموز» وألفينا قرداً لا يأكل الموز فذلك لا ينقض الحقيقة التي تحملها الجملة العامّة. وكذلك المثل القائل: «كُلُّ خاطِبٍ على لسانه تَمْرَةٌ» يحمل حقيقة لا يبطلها وجود أشخاص يطلبون حاجةً دون أن يلين لهم لسان. وكل من الأمثال والجمل العامّة يسمح بفعل استدلاليّ يتّصل بما سيقع أو بما يمكن أن يقع. فقولنا: «القردة تأكل الموز» و«كلّ خاطب على لسانه تمرة» لا يقف عند القردة الموجودة الآن ولا يخصّ طلاّب الحاجة في الرّاهن فحسب بل يدخل في طائلة ذلك القردة الموجودة بالقوّة وطلاّب الحاجة المحتملون.

والمثل في نظر «كليبر» لا يحتفظ بهويّته وانخراطه في صفّ الأمثال إن تمّ تحويله من جملة عامّة إلى جملة حَدَثيّة (Phrase événementielle). فلو حوّلنا المثل القائل: «مَنْ سَلَكَ الجَدَدَ أَمِنَ العِثَار» إلى الجملة التّالية: «عندما يسلُك زيدٌ الجددَ فلا شكّ أنّه سيأمَنُ العثار» فإنّه سيخرج من ساحة الأمثال لأنّه لم يعد يتنزّل منزلة الجملة العامّة. وهكذا المثل يكفّ عن كونه مثلاً متى صيّرناه جملة عاديّة. واحتواء المثل على مقوّمين أساسيّين لا على عددٍ كثير من المقوّمات نعني بذلك الدّلالة العامّة التي يتضمّنها والشّكل الذي يجيء عليه من العوامل التي تُكسبه مرونةً وتسمح للمتكلّمين باستحداث عيّنات كثيرة تنسج على منوال المثل الواحد وتجري مجرى الأمثال ولا يكون المتكلّم فيها مطالباً إلاّ بالمحافظة على الطّبيعة العامّة للمعنى الذي يحمله المثل. فهذه النّماذج:

- لِكُلِّ قَدَمٍ عَثْرَةٌ
- لِكُلِّ لِسَانٍ زَلَّةٌ
- لِكُلِّ رَجُلٍ هَفْوَةٌ
- لِكُلِّ ذَكِيٍّ غَلْطَةٌ

منسوجة على منوال المثل القائل: «لِكُلِّ جَوَادٍ كَبْوَةٌ» وهي في عداد المثل لأنّ المعاني التي يحتوي عليها كلّ واحد منها تعيّن وضعيّات عامّة ولا تتعلق بسياق مخصوص.

ولا يقف تحليل «كليبر» للأمثال عند القول بأنّ المثل اسم يتمّ بواسطة الجملة ما دام هاجسه هو المعنى لذلك فهو يدفع بالتّحليل إلى غاية أبعد متسائلاً: "إذا كانت الأمثال أسماء فما الذي تسمّيه؟"، وإذا سلّمنا بأنّ المثل اسم وجملة فما هو هذا المعنى المتولّد عن هذه التّوليفة التي تكون للعبارة فيها منزلة الوحدة المعجميّة المعدّدة ومنزلة الجملة العامّة في الوقت نفسه؟[٧٦] وهذه الأسئلة

كان منطلق «كليبر» في الإجابة عنها البحث عن الكيفيّة التي تصير بها الجملة العامّة مثلاً وعمّا هو من الجمل العامّة مرشّح لكي يكون مثلاً.

أ. تعلّق المثل بالإنسان:

إنّ أوّل شرط ينبغي أن يتوفّر في الجملة العامّة لتكتسب صفة المثل يتمثّل في أن يدور موضوعها ومحتواها على الإنسان لأنّ الذي يفصل المثل عن الجملة العامّة هو المجال الذي يتعلّق به كلّ واحد منهما، ذلك أنّ الجمل العامّة تدور على الإنسان وعلى غير الإنسان من الأشياء والحيوانات والنّباتات بينما المثل لا يخرج معناه على دائرة الإنسان. وهو شرط لا تُطيح به وجود أمثال مَدَارُ الحديث فيها على البهائم والمعادن والنّبات ما دام التّأويل يردّها إلى عالَم الإنسان كما هو الأمر في هذه العيّنات:

- الحَصَاةُ مِنَ الجَبَل.
- كُلُّ حِرْبَاء إذا أُكْرِهَ صَلّْ.
- الخَرُوفُ يَتَقَلَّبُ عَلَى الصُّوف.
- سَيْلٌ بِدِمْنٍ دَبَّ فِي ظَلَامٍ.
- كُلُّ شَاةٍ بِرِجْلِهَا سَتُنَاطُ.

ففي هذه العيّنات لا ذكر للإنسان وإنّما الحديث دائر على أنواع من الحيوان (الخروف – الشّاة) وعلى الجماد (الحصاة) وعلى الأشياء (الحِرْباء ومعناه مسامير الدّروع) وعلى عناصر الطّبيعة (السّيل والظّلام) ولكنّ ذلك لم يمنع من اعتبار هذه النّماذج أمثالاً ومن أنّ المقصود بها هو الإنسان وإن لم تتمّ الإشارة إليه. والذي سمح بذلك هو التّأويل الذي يجعل مَنْ يتدبّر هذه الأمثلة يجاوز معناها الحرفيّ إلى معنى استعاريّ ويدرك أنّ قولهم «الحصاة من الجبل» يُقْصَدُ به الإنسان يميلُ إلى شكله ويتأثّر بمُحيطه، وأنّ مثل «الخَرُوفُ يَتَقَلَّبُ عَلَى الصُّوف» يُضرب للرّجل المَكْفيّ المُؤن، وأنّ المثل القائل «كُلُّ شَاةٍ بِرِجْلِهَا سَتُنَاطُ» معناه أنّ كلّ إنسان جنى وأذنب يؤخذ بجنايته، وأنّ الذي أرسل المثل القائل «كُلُّ حِرْبَاء إذا أُكْرِهَ صَلّْ» يَقْصد به الإنسان يشتكي متى أُلْحِقَ به الأذى، وأنّ من قال «سَيْلٌ بِدِمْنٍ دَبَّ فِي ظَلَامٍ» يَرْمِي إلى المرء يُظْهِرُ الودّ ويُضْمِرُ العداوة.

وإذا كان الانتقال بمعاني هذه الأمثلة من مجال غير إنسانيّ إلى عالَم الإنسان قد تمّ عبر تحوير استعاريّ (Transposition métaphorique) فذلك غير ممكن في حالات أخرى تقعد فيها الجملة العامّة عن الالتحاق بقائمة الأمثال ما دمنا لا نجد سبيلاً إلى تأويلها وتحويلها إلى المجال الإنسانيّ. فهذه الجملة العامّة «الذَّهَبُ أَصْفَرُ» لا يمكن أن ترقى إلى منزلة الأمثال بسبب انشدادها إلى معناها الحرفيّ وعدم إمكانيّة تحويل الحقيقة التي تتضمّنها من حقيقة تخصّ لوناً من المعادن النّفيسة هو الذّهب يكون لونه أصفر إلى حقيقة تخصّ الإنسان. والعبارة الواحدة يمكن أن تكون مثلاً ويمكن أن تكون ممّا يتداوله الفلاّحون من أقوال مأثورة (Dictons) بحسب بقائنا عند معناها الحرفيّ أو مجاوزته إلى المعنى الاستعاريّ كقولهم: «سَحَابَةُ صَيْفٍ عَنْ قَلِيل تَقَشَّعُ»، فالتّوقّف عند المعنى الحرفيّ لهذه العبارة يجعلنا نفهم منها قاعدة تخصّ الطّبيعة ونظامها وتتعلّق تحديداً بميزة من ميزات فصل الصّيف تتمثّل في سرعة تقشّع السّحب متى تكوّنت وتدعو الفلاّح إلى ألاّ يأخذ سحاب الصّيف مأخذ الجدّ لأنّه آيل إلى الزّوال ولا مطر غزيرًا وراءه». أمّا إذا تخطّينا هذا الحدّ من الفهم وتأوّلنا العبارة على سبيل المجاز فإنّنا نحصل على مَثَل يُضرب في انقضاء الشّيء بسرعة، ويقصد به أعمال الإنسان لا ظواهر الطّبيعة ويستشهد به أكثر ما يستشهد على المرء يخرج عن طوره وتملكه سورة الغضب لحظات سرعان ما يسترجع إثرها رشده ويعود إلى سالف هدوئه.

فالذي يفصل بين المثل والقول الفلاحيّ المأثور هو الموضوع الذي يدور عليه كلّ واحد منهما.

فهو في المثل كلّ ما تعلّق بسلوك الإنسان وأعماله بينما القول الفلاحيّ المأثور مجاله الطّبيعة والطّقس وهو مقياس يرى «أنسكومبر» (J. C. ANSCOMBRE) أنّه لا يقيم الحدود واضحة بين الصّنفين لأنّ الدّوران على الإنسان والتّعلّق بأعماله ليس من أمر المثل وحده وإنّما هو أيضاً ممّا لا نعدمه في القول الفلاحيّ المأثور لسبب بسيط وهو أنّ هذه الأقوال وإن كانت تتحدّث عن أحوال الطّقس وخصائص الفصول وتحوّلات الطّبيعة فهي في الحقيقة تنظّم جزءاً من أعمال الإنسان وتأخذ بيده ليفهم الطّبيعة وتقلّباتها ويعرف كيف يتعامل مع محيطه وبيئته(٧٧). وقد اضطرت هذه الملاحظة «كليبر» –لوجاهتها– إلى أن يعدّل رأيه قائلاً إنّ كلاً من المثل والقول الفلاحيّ المأثور جُمَل عامّة والإنسان يمكن أن نجده مدار حديث هنا وهناك، ولكنّ الفرق يكمن في أنّ الأمثال تدور مباشرة على الإنسان بينما الأقوال الفلاحيّة المأثورة تتحدّث مباشرة عن ظواهر الطّبيعة فإذا تعلّقت بالإنسان فبطريقة غير مباشرة(٧٨).

والقول بأنّ «التّعلّق بالإنسان» من خصائص المثل يثير مشاكل أخرى كان «كليبر» على وعي بها ونعني بذلك ما نصادفه من استعمالات للمثل تخرج به عن مجاله الإنسانيّ إلى مجالات أخرى سواء في الحالات التي يتحدّث فيها المثل عن الإنسان استعاريًّا، كقولهم «كلّ شاةٍ برجلها ستُناط» أو عندما يذكر الإنسان حرفيًّا في المثل كهذه العيّنة التي أوردها «كليبر»: «عَلَى شَاكِلَةِ الأَبِ يَكُونُ الطِّفْلُ» (Tel père, tel fils). فقد ينطق بالمثل الأوّل والد يسأله ولده الصّغير يوم عيد الأضحى وتحديداً ساعة سلخ الكبش والتّهيّؤ لتعليقه قائلاً: مِنْ أين سَيُعلّق الكبش يا أبي؟ فيجيب الوالد: «كلّ شاةٍ برجلها ستُناط». فوجود الكبش بالفعل يخرج المثل من دائرة الإنسان ويرجعه إلى عالم الحيوان. وكذلك المثل الثّاني «عَلَى شَاكِلَةِ الأَبِ يَكُونُ الطِّفْلُ» يمكن أن يشمل مجالات أخرى غير الإنسان كأن يقصد به أنثى الكلب وجروه أو أن يقصد بلفظة الطّفل غيره، فتتحوّل من أبٍ وطفله إلى مخترع وإنجازاته أو رسّام ولوحاته. والتّعامل مع هذه النّماذج المحرجة يكون إمّا بتوسيع دائرة المثل لتشمل إلى جانب الذّوات الإنسانيّة ما هو من عوالم الحيوان والطّبيعة والجماد والأشياء المصنّعة وهو حلّ لا يخرج هذه النّماذج من دائرة المثل ولكنّه يعصف بقاعدة «كليبر» الثّمينة التي تحصر المثل في المجال الإنسانيّ، وإمّا أن نميّز بين استعمالَيْن للأمثال: استعمال حقيقيّ وآخر مجازيّ يصبح فيه المثل جارياً على غير ما قصد به سواء كان ذلك المثل استعاريًّا (كُلُّ شَاةٍ بِرِجْلِهَا سَتُنَاطُ) أو حرفيًّا (عَلَى شَاكِلَةِ الأَبِ يَكُونُ الطِّفْلُ)(٧٩).

ب. تضمّن المثل بنية استلزاميّة (Structure implicative):

لا يكفي أن تدور الجملة العامّة على الإنسان لتكتسب صفة المثل فدون ذلك شرط ثان لا بدّ من توفّره وهو أن تقوم على بنية استلزاميّة؛ "فالجمل التي لها محتوى دلاليّ تضمّنيّ هي وحدها المؤهّلة لكي تضحي أمثالاً"(٨٠). فالذي يقعد بجملة كهذه الجملة: «يكسبُ المعلمون أموالاً طائلة» عن أن تكون مثلاً رغم أنّها تتحدّث عن الإنسان عدم تضمّنها بنية استلزاميّة على خلاف قولهم: «مَنْ لاَ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ يُهْدَمْ» فهو مثل لتضمّنه بنية استلزاميّة: إذا لم يَذُدْ الإنسان عن نفسه ← يتعرّض للظّلم.

والبنية الاستلزاميّة لا يوقفنا عليها المعنى الحرفيّ للمثل الذي نحصل عليه بالنّظر فيما تفيده وحدات الجملة مضمومًا بعضها إلى بعض، وإنّما علينا أن نلتمسها في معنى المثل. لذلك فهي في أكثر الأحيان مستترة لا تنكشف إلاّ بإدراك المعنى الذي يدور عليه المثل والغاية التي يقصد إليها ولا تظهر على السّطح إلاّ في الأمثال التي تقوم على تراكيب مخصوصة كالتّركيب الشّرطيّ من قبيل قولهم: «مَنْ اسْتَرْعَى الذِّئْبَ ظَلَمَ»: إذا ولّى الإنسانُ أحداً غيرَ أمين على جماعة ← ظلم تلك الجماعة، أو قولهم «لو تُرِكَ الحِرْبَاءُ ما صَاحَ»: إذا لم يظلم الإنسانَ ← لم يضجّ ولم يرتفع له صوت؛ والتّركيب الإضافيّ يملأ محلّ الظّرف ويتقدّم على النّواة كقولهم: «قَبْلَ الرِّمَاءِ تُمْلأُ

الكَنَائِنُ»: إذا استشعر الإنسان حدوث أمر ← تأهّب له وأعدّ له العدّة، وقولهم: «عِنْدَ الرِّهَان يُعْرَفُ السَّوَابِقُ»: إذا ادّعى الإنسان شيئاً ليس فيه ← انكشف عند الرّهان وفي المواقف الحاسمة.

والمعنى الاستلزاميّ (Sens implicatif) هو ما يُعيِّنُه المثل باعتباره اسماً وهو بذلك معناه وبنيته الدّلاليّة إن لم ننفذ إليه فإنّ الحاصل لدينا جمل عامّة لها شكل المثل ولكنّها تفتقد إلى بنية استلزاميّة فهذه البنية إن لم تكن على سطح المثل فهي ثاوية في قراره تقوم منه مقام البنية الدّلاليّة شأن هذه العيّنات التي لا ندرك معنى كلّ مثل منها إلاّ إذا جاوزنا المعنى المباشر للجلمة:

- الحُبُّ يُعْمِي وَيُصِمّ: إذا أحبّ الإنسان ← عمي قلبه وصمّت أذنه.
- القَنَاعَةُ كَنْزٌ لاَ يَفْنَى: إذا اكتفى الإنسان بالقليل ← بَقِيَ ذلِكَ القَلِيلُ ودام.
- كُلُّ امْرِئٍ فِي بَيْتِهِ صَبِيٌّ: إذا كان الإنسان في بيته وبين أهله ← طرح الحشمة وتفكّه.
- فِي الصَّيْفِ ضَيَّعْتِ اللَّبَنَ: إذا طلب الإنسانُ حَاجةً في غير وقتها ← فوّتها على نفسه.

وإذا كانت البنية الاستلزاميّة لا تدرك إلاّ إذا فهمنا معنى المثل فإنّ من الأمثال ما له مستويان من المعنى: معنى أوّل هو المعنى السّفليّ (Sens hyponymique) ومعنى ثان هو المعنى العلويّ (Sens hyperonymique)، فكأنّ المعنى العلويّ غاية بعيدة موغلة في التّجريد نعرج إليها عبر مرقاة تتمثّل في المعنى السّفليّ للمثل[81]. فالمثل القائل: «كُلٌّ يَجُرُّ النَّارَ إلى قُرْصِهِ» له معنى سفليّ أوّل يتعلّق بوضعيّة فرعيّة ويحتمل بنية استلزاميّة سفليّة هي: إذا اشترك أفراد في نار ← سعى كلّ فرد إلى الاستئثار بها حتّى ينضج رغيفه.

ولكنّ مقصد المثل يتعدّى هذا المعنى ويجاوز نطاق هذه الوضعيّة الخاصّة إلى معنى أبعد منه وبنية استلزاميّة أشمل من الأولى نتحوّل فيها من جرّ الفرد النّار إلى قرصه إلى إرادته الخير لنفسه ونترجمها على النّحو التّالي: إذا ألمّ بالنّاس خيرٌ وشرٌّ ← أراد كلّ فرد الخير لنفسه.

وليست الأمثال جميعها متساوية في هذه العمليّة التّأويليّة التي نرتقي فيها من معنى سفليّ إلى معنى علويّ إذ لا حاجة إلى ذلك عندما يكون معنى المثل في ظاهر لفظه كقولهم: «كُلُّ امْرِئٍ في شَأْنِهِ سَاعٍ» فالبنية الاستلزاميّة التي يحتوي عليها هذا المثل هي نفسها بنيته الاستلزاميّة العليا التي ليس بعدها بنية أعلى: إذا تعلّق الأمر بشأن كان فيه مصلحة المرء ← سعى إليه واجتهد فيه، أو: إذا كان الإنسان يسعى إلى المصلحة ← فسعيه أحثّ عندما يتعلّق الأمر بمصلحة تعنيه.

واحتواء المثل على بنية استلزاميّة عليا تحيل على وضعيّة عامّة هي التي تمكّن من إجرائه على وضعيّات مختلفة شبيهة بتلك العامّة وتسمح للمتكلّم بأن يستحضره في مواقف مختلفة تنضوي تحت تلك الوضعيّة. فالمثل الصّينيّ المعروف: «لاَ تُعْطِنِي سَمَكَةً وَلَكِنْ عَلِّمْنِي كَيْفَ أَصْطَادُ سَمَكَةً» يمكن إجراؤه على وضعيّات متعدّدة كأن ينطق به أب يخاطب ابنه مقنعاً إيّاه بضرورة أن يتعلّم صنعة يرتزق منها بدل أن يطلب إليه كلّ يوم مصروف جيبه، أو يستشهد به زعيم سياسي يدعو شعبه إلى عدم التّعويل على الاستيراد وضرورة تشجيع الصّناعات الوطنيّة، أو يقوله أحد العمّال لصاحب المصنع لأنّه يدفع له أجراً محترماً ولكنّه يضنّ عليه بسرّ الصّنعة.

على هذا النّحو نظر «كليبر» إلى المثل فألفاه ينفرد بخصائص شكليّة تتّصل ببنيته وتتمثّل في كونه تسمية تحدث بواسطة الجملة. ومن تلك الخصائص نفذ إلى طريقة جريان المعنى فيه، فإذا بمعنى المثل متعلّق بالإنسان منطو على بنية استلزاميّة. لقد كانت غاية «كليبر» من دراسة المثل الوقوف على طريقة اشتغال المعنى فيه، وكان سبيله إلى ذلك تحديد ما يتّصف به من خصائص شكليّة. فهل وفّق في ذلك؟

٣. نقد «ميشو» لـ«كليبر»:

تذهب «ميشو»[82] (C. MICHAUX) إلى القول بأنّ «كليبر» لم يصب الهدف الذي رسمه لنفسه والمتمثّل في استخلاص طبيعة المعنى الذي ينطوي عليه المثل. فرغم أنّه وسم مقاربته للأمثال

بكونها دلاليّة فإنّ الحاصل دون ذلك بكثير، وإنّ النّفاذ إلى دلالة المثل غاية نشدها «كليبر» ولكنّه لم يدركها. والذي قعد به عن ذلك توسّله في تعريف المثل بمصطلحات تستخدم في تعريف الاسم واعتباره الأمثال من قبيل الأسماء واسم الجنس تحديداً، واقتصاره على المقاربة التّصوّريّة (Approche conceptuelle) حيث انصبّ اهتمامه على الكيفيّة التي يحيل بها المثل على مرجعه مبرزاً أنّ المثل شأنه شأن الأسماء يحمل تصوراً اسميًّا (Conception nominale). وإذا كانت هذه المنطلقات وتلك الأدوات التي اعتمدها «كليبر» في تعريف المثل غير كافية للإحاطة بدلالته فالحلّ عند «ميشو» في استبدالها بأخرى تتمثّل في اعتبار المثل جملة لا اسماً. وهكذا انصرفت عناية «ميشو» إلى دحض فرضيّة «كليبر» القائمة على بيان وجوه الشّبه بين المثل والاسم ولا سيّما من جهة المتصوّر الذي ينطوي عليه كلّ منهما والقول بدلاً من ذلك بأنّ المثل أقرب إلى الجملة وأنّ المتصوّر الذي يحمله يختلف عن ذاك الذي يحيل عليه الاسم.

لقد لاحظ «كليبر» أنّ المثل يشرك اسم الجنس في طبيعة المعنى الذي يقترن به. فعلى غرار اسم الجنس الذي يرتبط بتصور عامّ غير عرضيّ (Concept non épisodique) ويستدعي التّلفظ به مجموعة من السّمات النّمطيّة المجرّدة يعبّر عنها بالطّراز (Prototype) يحتوي المثل على معنى مجرّد ووضعيّة عامّة تكون بمثابة الطّراز لأنّنا نلحق بها وضعيّات أخرى فرعيّة شبيهة بها ليتسنّى لنا فهمها. وهي عمليّة غير ممكنة إلاّ إذا كان المتكلّم على علم مسبق بالمثل الذي هو علامة لغويّة وبالمعنى الذي يحيل عليه، ما دامت الرّابطة بينهما تقوم على المواضعة وتتّصف بالدّوام والثّبات. واكتساب المتكلّم لتلك الكفاية المرجعيّة (Competence référentielle) هو الذي يمكّنه من إجراء المثل على وضعيّات شبيهة بالوضعيّة الأنموذجيّة التي يرسمها المثل. فإذا كان زيد قد سبق له أن سمع المثل القائل «مَنْ يَكُنْ أَبُوهُ حَذَّاءً تُجَدُّ نَعْلاهُ» وكان على علم بما يدلّ عليه ذلك المثل وصادف أن شارك في مناظرة انتداب موظّفين بأحد البنوك ويوم إعلان النّتيجة لم يجد اسمه ضمن قائمة النّاجحين ووجد ضمن القائمة زميلاً له في الدّراسة كان معروفاً بكثرة رسوبه فيسأله صديقه عمرو متعجّباً: «كيف ينجح زميلنا وقد عهدناه إمّا راسباً وإمّا ناجحاً بإسعاف وتُخفق أنت وقد عرفناك تحصد الجوائز كلّ سنة؟» ففي هذه اللّحظة يمكن لزيد أن يجيب قائلاً: «مَنْ يَكُنْ أَبُوهُ حَذَّاءً تُجَدُّ نَعْلاهُ». وعلى هذا النّحو يشبه المثل اسم الجنس ذلك أنّ المعنى الذي يقترن به يتّصف بالعموم والتّجريد، وتدخل تحت طائلته معان شبيهة به ويصلح لأن يدلّ على مجموعة من الوضعيّات تماماً كاسم الجنس الذي يعرّفه ابن يعيش بأنّه: "ما كان دالاًّ على حقيقة موجودة وذوات كثيرة"(٨٣).

وقد لقيت مقارنة «كليبر» المثل باسم الجنس اعتراضاً من لدن «ميشو». فقد بدا «كليبر» في نظرها منساقاً في تقريبه الصّلة بين المثل واسم الجنس وفاته أن يشير إلى أنّ التصور الذي يستبطنه المثل يتّصف بدرجة من التّعقيد لا نجدها في التصور الذي يقترن باسم الجنس. وهذه حقيقة لا يدركها إلاّ من أخذ الأمثال مأخذ الجمل ولم يعاملها معاملة الأسماء. فإذا كان بالإمكان تصوّر معنى اسم الجنس على أنّه مجموعة من الخصائص والسّمات المميّزة فليس الأمر على هذه البساطة بالنّسبة إلى معنى المثل. فهو أقرب إلى مخطّط بيانيّ (Scénario schématique) منه إلى قائمة من الخصائص، وهو بنية تصوريّة (Structure conceptuelle) لا مجرّد تصور، وهو أيضاً مجموعة معقّدة من المعلومات. وقد استندت «ميشو» في هذه الفكرة إلى بحوث سابقة عليها أثبت أصحابها أنّ الإنسان يمتلك في ذاكرته أبنية تصوّريّة تنتظمها شبكة من العلاقات السّببيّة والزّمانيّة، وأنّ المثل من تلك الأبنية، إذ هو بمثابة خطاطة تجريديّة لعدد من الموضوعات عبره يتمثّل الإنسان العالم ويواجه الوضعيّات المختلفة التي يجد نفسه فيها. فكأنّ المرء وهو يستحضر المثل في سياق مّا يملأ خانةً من خانات الشّبكة التي تنتظم تلك البنية التّصوّريّة. وتقتبس «ميشو»

مفهوماً من الباحث الإنجليزيّ «ديار» (DYER) تراه أنهض للتّعبير عن معنى المثل وعمّا يقوم بينه وبين السّياق الذي يستحضر فيه من علاقات، نعني بذلك «الوحدات المعنويّة المجرّدة»[٨١] (Thematic abstraction units). ففي كلّ مثل وحدات معنويّة مجرّدة (و.م.م.) هي التي تربط المثل بسائر الوضعيّات التي يستخدم فيها وتنزّله في سياق بعينه. فالذي يسمح لنا بأن نستحضر المثل القائل «الحَصَاةُ مِنَ الجَبَلِ» أثناء مشاهدتنا لوحة فنّيّة رائعة لأحد كبار الرّسّامين احتواء ذلك المثل على (و.م.م.) يمكن أن نعبّر عنها على النّحو التّالي: «إذا كان "أ" هو "ب" فإنّ "ج" الذي تربطه بـ"أ" علاقة انتساب هو "أ"». وهكذا فإنّ ذلك المثل يتأوّل على أنّه دالّ للمدلول التّالي: «عظمة هذه اللّوحة من عظمة ذاك الرّسّام».

ونجاعة مفهوم (و.م.م.) لا تقتصر على معرفة طبيعة المعنى الذي يتضمّنه المثل بل تجاوز ذلك إلى مجال آخر يتعلّق بتقليب الأمثال وتصنيعها. فمفهوم (و.م.م.) يمكن أن يتّخذ مقياساً في ضوئه نقدّر درجة التّصنيع ومدى التّصرّف في المثل الأصليّ. وقد رصدت «ميشو» أصنافاً ثلاثة من معالجة الأمثال: فهناك صنف تشهد فيه المادّة المعجميّة للمثل تحويراً ولكنّ (و.م.م.) تبقى واحدة في المثلين الأصليّ والمُصنّع من قبيل قولنا: «مَنْ لَمْ يَكُنْ شُجَاعاً قَتَلَهُ الخَوْفُ» ففي هذا الشّكل المثليّ نلحظ تحويراً في مستوى المعجم إذا قارنّاه بالمثل الأصليّ «مَنْ لَمْ يَكُنْ ذِئْباً أَكَلَتْهُ الذِّئَابُ». ولكنّ المثلين لهما نفس الـ(و.م.م.) وهي: «إذا لم يتّصف "أ" بـ"س" صار ضحيّة لـ"ج"». أمّا الصّنف الثّاني فالتّقليب فيه يصيب (و.م.م.) للمثل الأصليّ كقولنا: «مَنْ لَمْ يَكُنْ ثَرْثَاراً احْتَرَمَهُ النَّاسُ» فـ(و.م.م.) لهذا المثل: «إذا لم يتّصف "أ" بـ"س" تضاعفت قيمته عند "ج"» تختلف عن (و.م.م.) للمثل الأصليّ. وإلى هذين الصّنفين اللّذين يُنْعَتُ أوّلهما بالتنويع (Variation) والثّاني بالتّحريف (Détournement) نجد صنفاً ثالثاً يقوم على الاختلاق حيث لا يحاكي فيه الشّكل المثليّ مثلا أصليًّا معروفاً (Forme proverbiale forgée de toutes pièces) وهذا ما يجعل (و.م.م.) للمثل المصنّع لا ترجّع صدى (و.م.م.) أخرى. وهذا ما يمكن أن نستشهد عليه بقولنا: «مَنْ يَتَّخِذِ الطَّائِرَةَ مَرْكَباً فِي سَفَرِهِ يَرَ المَوْتَ بِعَيْنَيْهِ».

ومفهوم (و.م.م.) يُفيدنا أيضاً في البحث عمّا بين اللّغات من أمثلة متكافئة، ويؤكّد لنا أنّ شرط التّكافؤ بين مثلين ينتميان إلى لغتين مختلفتين اشتراكهما في الـ(و.م.م.) نفسها وإن اختلفا في ظاهر اللّفظ وطرائق الأداء. فالذي يسوّغ لنا أن نعتبر المثل العربيّ القائل: «لاَ بُدَّ مَعَ العَسَلِ مِنْ إِبَرِ النَّحْلِ» معادلاً للمثل الفرنسيّ (Il n'y a pas de rose sans épines) أنّهما يؤُولان إلى نفس الـ(و.م.م.) وهو ما يوقف عليه تأويلنا لهذين المثلين تأويلاً هو أشبه بالمسار الذي نقطعه والمعادلات التي نحلها كي نصل في نهاية المطاف إلى (و.م.م.) للمثلين. فالنّاظر في هذين المثلين يدرك بمقتضى معرفته الموسوعيّة أنّ قطف الورود عمليّة ممتعة ولكنّها محفوفة بالعقبات لأنّ الذي يمدّ يده كي يقطف وردة لا بدّ أن يتعرّض لوخز الأشواك. وليس التّشابه بين المثلين ينحصر في الشّبه القائم بين الوردة يطيب شذاها والعسل يحلو مذاقه بل هو يتعدّى ذلك إلى ما ينال جاني العسل من أتعاب ومخاطر تتمثّل في وخز النّحل وتحيل على تلك التي تنتظر قاطف الورود، وتذكّرنا بتلك التي يمرّ بها طالب المجد والعُلا في المثل القائل: «مَنْ طَلَبَ العُلاَ سَهِرَ اللَّيَالِي». وهكذا تفضي بنا هذه المعادلات إلى (و.م.م.) التي تشترك فيها هذه الأمثال: «للحصول على "أ" لا بدّ من تحمّل "ب"»[٨٥].

ومثلما تعترض «ميشو» على طبيعة المعنى الذي أسنده «كليبر» إلى المثل وتقول بأنّه أعقد بكثير ممّا هو عليه في نظريّة «كليبر» فإنّها تعترض على كيفيّة تحصيله من قبل المتأوّل على النّحو الذي تصوّره «كليبر». فقد رأى هذا الباحث أنّ المثل كالاسم يقتضي من مستعمله معرفة سابقة بمعناه لأنّ ذلك المعنى موجود سلفاً، وهذا ما يجعل تأويله يختلف عن تأويل الجملة العاديّة التي يُبْنَى معناها بناء ويحصّل من طريقة تأليف مكوّناتها، بينما معنى المثل معطى سابق. فالنّظر في

المعنى التّركيبيّ للمثل لا يكشف في نظر «كليبر» عن معناه ولا يُسْلِمُ إلى لبّه ومقصده وإنّما يُكْتَسب ويُتَعَلم. وهذه مسألة يعزوها «كليبر» من جملة ما يعزوه إلى مشاركة المثل اسم الجنس في سمة الكثافة المرجعيّة (Opacité référentielle) على خلاف «ميشو» فهي تجرّد المثل من هذه الخاصّيّة وتسندها إلى اسم الجنس قائلة بأنّ المتكلّم الذي يجد نفسه في حضرة اسم جنس مجهول بالنّسبة إليه ولا تسعفه في ذلك أيّ بنية صرفيّة أو اشتقاقيّة لا يمكنه أن يفكّك شفرة ذلك الاسم إلاّ إذا تعلّم معناه. أمّا إذا أراد أن يتأوّل مثلاً غير معروف فإنّه على ذلك لقادر وإلى معناه يصل بواسطة عمل تأويليّ يقوم به. وفي ذلك دليل على أنّ النّظر في مكوّنات جملة المثل وما يحصل من ائتلافها من معنى يمكن أن تفضي إلى المعنى الذي ينطوي عليه المثل. وهو أمر ترجعه «ميشو» إلى منطلق أساسيّ تختلف فيه و«كليبر»؛ إذ المثل عنده اسم بينما هو عندها جملة، وهو يراه كلاً لا يتجزّأ وتعتبره هي مركّباً من عناصر لا يمكن غضّ الطّرف عنها. والذي يقيم الدّليل على ذلك وجود مجاميع أمثال أجنبيّة يترجم فيها المثل حرفيًّا ولا يُشْفَع بأيّ تعليق. فالمثل لا يتّصف بالكثافة المرجعيّة ولا يقوم تأويله على مجرّد استحضار متصوّر فإنْ بدا معناه غامضاً لا يَهدِي إليه النّظر في مكوّناته فذلك راجع إلى كفاية موسوعيّة لا يتمتّع بها المؤوّل أو إلى كفاية لغويّة تنقصه. وهي ظاهرة كثيراً ما نصادفها عندما يتعلّق الأمر بمثل أجنبيّ يحتوي على كلمة أو عبارة أو صورة تعبّر عن خاصّيّة ثقافيّة الجهل بها يعطّل عمليّة تأويل المثل، والتّعرّف إليها يصيّر فهم المعنى أمراً ممكناً.

وممّا يدلّ على عدم اتّصاف المثل بالكثافة المرجعيّة على نحو يجعل تأويله متوقّفاً على وجود متصوّر سابق في ذاكرة المؤوّل أنّنا نستعين في مناسبات كثيرة على فهم المثل بما يسمّى بـ«التّفاوت الاستعاريّ» (Décalage métaphorique)، وهو تفاوت يحدث بين ظاهر المثل والإطار الذي سيق فيه ويحوج مؤوّل المثل إلى ربطه بسياقه حتّى يجسّر تلك الفجوة ويفهم المعنى المراد من المثل. فلو تخيّلنا أنّ زيداً قضى أسبوعاً في تونس وعند عودته لاحظ زميله في العمل أنّ نطقه بعض العبارات صار شبيهاً بنطق سكّان العاصمة، فيسأل زميله الثّاني: «لماذا تغيّرت لهجة صاحبنا؟» فيجيبه قائلاً: «بات ليلة مع الضّفادع فأصبح ينقنق»[٨٦]. فبين السّؤال والجواب تفاوت يظهر في تعلّق الأوّل بزيد وتغيّر لهجته، واتّصال الثّاني بعالم الضّفادع ونقيقها. وهذا ما يحوج السّائل إلى أن يتأوّل الجواب ويزيل هذا التّفاوت ويفهم أنّ النّقيق هو ما يصدر عن الضّفادع من أصوات أي هو لغة هذا الحيوان وأنّ اللّيلة إشارة إلى المدى الزّمنيّ السّريع الذي حدث فيه التّحوّل وأنّ وراء ذلك كلّه سخرية بزيد الذي ترك لغة قومه لمجرّد أن خالط غيرهم أسبوعاً، وهي سخرية مريرة لأنّ الذي تعلّمه زيد من سكّان حاضرة تونس ليس اللّغة التي يتكلّمونها وإنّما هو شيء إلى نقنقة الضّفادع أقرب.

ومن المفاهيم التي توسّلت بها «ميشو» كي تبيّن الطّبيعة المركّبة التي يتّسم بها معنى المثل وتفنّد في الآن ذاته قول «كليبر» بأنّ معنى المثل تصوّر وأنّ النّفاذ إلى ذلك المعنى لا يتأتّى إلاّ لمن كان على علم سابق به مفهوم سلسلة الحياة الكبرى (Great chain of being) الذي يتناسب وقولها بأنّ المثل هو عبارة عن شكل منطقيّ (Forme logique) أكثر منه تصوّراً. وقد استوحت هذا المفهوم من دراسة «لاكوف» (LAKOFF) و«تورنر» (TURNER) حول تأويل الملفوظات الاستعاريّة[٨٧]. فالرّأي عند هذين الباحثين أنّ الإنسان يتصوّر العالَم كائنات وذواتٍ في شكل بنية هرميّة يطلقان عليها عبارة «سلسلة الحياة الكبرى»، وهي سلسلة منظّمة تتشكّل من طبقات تتدرج في كلّ طبقة منها سائر الذّوات والموادّ. ولتلك السّلسلة دور مهمّ في عمليّة تأويل الاستعارات، ذلك أنّ فهم الاستعارة يكون أيسر كلّما تعلّق الأمر بخاصّيّة أساسيّة لطبقة من طبقات السّلسلة بها تنفرد وبفضلها يقع تمييزها من الطّبقة التي تتعلّق بها وتليها. وهذا ما يتّضح في الاستعارات المتعلّقة

بالكائن الإنسانيّ، فهي أيسر فهماً متى تعلّقت بالجانب الأخلاقيّ لأنّ ذلك من خصائص الإنسان التي تميّزه من الطّبقة التي تأتي بعده مباشرة نعني طبقة الحيوان. وعلى هذا النّحو ترى «ميشو» الطّريقة التي يتمّ بمقتضاها فهم الأمثال إذ هي تقول بوجود أبنية عرفانيّة موصول بعضها ببعض. وفي نطاق تلك الأبنية تندرج المتصوّرات الأساسيّة التي يتركّب منها الشّكل المنطقيّ لمعنى المثل.

إنّ هذه الملاحظات التي أبدتها «ميشو» لا يمكن أن تحجب عنّا قيمة ما تضمّنته نظريّة «كليبر» من أفكار مهمّة بفضلها استطاع الباحثون أن يقطعوا شوطاً في دراسة المثل دراسة لسانيّة دقيقة. والدّليل على وجاهة تلك الأفكار انطلاق «ميشو» منها وتعويلها في كثير من المناسبات عليها واتّفاقها مع صاحبها في قسم كبير منها. وهذا ما جعل نقدها في تقديرنا توسّعاً وإغناء لما جاء به «كليبر»، فيهما من العمق ما يفتح العين على مسائل كثيرة تخصّ دلالة المثل وتتعلّق أكثر ما تتعلّق بكيفيّة تأويله وتحصيل معناه. والحقّ أنّ نظريّة «كليبر» حول المثل أوسع بكثير ممّا عرضته «ميشو» في دراستها. فهي لم تقف من تلك النّظريّة إلاّ على ركن منها يتمثّل في اعتبار المثل من جهة اقترانه بمرجعه شبيهاً باسم الجنس. لذلك انصبّ نقدها على هذا الجانب الذي أسهب فيه «كليبر» القول في دراسته الصّادرة سنة ١٩٨٩ مكتفياً بالإشارة السّريعة إلى بقيّة الجوانب التي تتعلّق بطبيعة معنى المثل نعني اتّصاله بعالم الإنسان وقيامه على بنية استلزاميّة. وهو ما سيتناوله بالتّفصيل في دراسته اللاّحقة الصّادرة سنة ٢٠٠٠، والتي يردّ فيها على «ميشو». واقتصار الباحثة على ركن من أركان نظريّة «كليبر» هو الذي جعل جهدها ينصرف إلى إقامة الدّليل على أنّ المثل من حيث طبيعة معناه وطريقة تأويله أدخل في باب الجمل منه في طائفة الأسماء.

وإذا كانت «ميشو» في دراستها المذكورة قد حرصت على أن تظهر بمظهر النّاقد الذي لا يشاطر «كليبر» عدداً من أفكاره ويسعى إلى دحض منطلقاته فإنّ ما انتهت إليه لا ينأى في تقديرنا عمّا انتهى إليه «كليبر» نفسه. فالرّجل انطلق من القول بأنّ المثل تسمية وانتهى إلى أنّه اسم وجملة في آن معا، وكذلك «ميشو» اعتبرت المثل جملة وانتهت في آخر مقالها إلى النّتيجة نفسها[٨٨]. وهو لقاء نفسّره بكون الهاجس واحداً لدى الباحثين. وهو معرفة الطّريقة التي يشتغل بها معنى المثل.

*****

إنّ ما يميّز مقاربة «كليبر» للمثل من غيرها وما يكسبها في الآن ذاته حظّا من الوجاهة والإقناع أنّ منطلقها لسانيّ وغاية صاحبها الكشف عن طبيعة المعنى الذي يحمله المثل -أيّ مثل- استنادا إلى خصائصه اللّسانيّة. فالمثل عند «كليبر» من اللّغة إذ هو تسمية تحدث بواسطة الجملة وتعيّن متصوّراً عامّا، وهذا ما يجعله يخضع كسائر وحدات الكلام للدّراسة اللّسانيّة. ومن هذه الخصائص الشّكليّة التي تميّز المثل انطلق «كليبر» في البحث عن معناه لينتهي إلى أنّ المثل جملة عامّة وأنّ المعنى الحاصل من تلك الجملة يتعلّق بالإنسان ويكون ذا طبيعة استلزاميّة إن لم يشفّ عنها المعنى الظّاهر للمثل فهي كامنة فيه موجودة في قراره فهي منه بمثابة اللّبّ الذي تغطّيه القشور.

والحقّ أنّ قيمة مساهمة «كليبر» لا تتّضح الوضوح كلّه إلاّ إذا جعلناها بسبب من مقاربات أخرى سواء تلك التي زهد أصحابها في تعريف المثل وقالوا باستحالة ذلك نتيجة ما لاحظوه من تنوّع تتّصف به مدوّنة الأمثال وتداخل يجعل من التعذّر تخليص المثل من أقوال قريبة منه أو تلك التي خطا فيها أصحابها خطوات في تعريف المثل ولكنّ المقاييس التي اعتمدوها لم تكن دقيقة دقّة مقاييس «كليبر»[٨٩].

الهوامش :

(١) شعبان بن بوبكر، «المثل جنساً أدبيًّا» ضمن كتاب: مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربي القديم، (ندوة): منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 1994. ص: 280.

(٢) يجد القارئ في فصل «مثل» بدائرة المعارف الإسلاميّة عرضاً تاريخيًّا لهذه المجامع يضمّ ثمانية عشر مجمعاً، RI2, corpus 7, pp. 812-815. كما يعثر في المجلّد الأوّل الذي جاء في شكل دراسة مهّد بها إميل بديع يعقوب موسوعته المثليّة فصلاً مطوّلاً عرّف فيه المؤلّف بخمسة وستّين مصنّفاً من مصنّفات الأمثال العربيّة القديمة ظهرت بين القرنين الأوّل والثالث عشر للهجرة. انظر: موسوعة أمثال العرب، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٥ ص ص: ٧٣-٢٠٣.

(٣) من أبرز هؤلاء نذكر الحسن اليوسي (ت ١١٠٢م). انظر مقدّمة كتابه: زهر الأكم في الأمثال والحِكَم، نشر وتوزيع دار الثقافة، الدّار البيضاء، 1981.

(٤) الفنّ ومذاهبه في النّثر العربيّ، دار المعارف، الطبعة العاشرة، مصر ١٩٨٣، ص ص: ٢٤-٢٦.

(٥) تطوّر الأساليب النّثريّة في الأدب العربيّ: دار العلم للملايين، ط ٨: بيروت ١٩٨٩، ص ص: ٨٦-٩٣.

(٦) الأمثال في النّثر العربيّ مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السّامية الأخرى، دار مصر للطّباعة: القاهرة، (د. ت.).

(٧) الأمثال العربيّة القديمة. ترجمة: رمضان عبد التوّاب، نشر مؤسّسة الرّسالة، ط ٢: بيروت ١٩٨٢.

(٨) الأمثال العربيّة: دراسة تاريخيّة تحليليّة، دار الفكر، دمشق ١٩٨٨.

(٩) «المثل لغة واصطلاحاً»، مجلّة المعجميّة، عدد: 4. 1988، ص ص: 59-69.

(١٠) «التّمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب»، حوليّات الجامعة التونسيّة، عدد: 31/ 1991، ص ص: 109-134.

(١١) «المثل والتّمثيل في التّراث النّقديّ والبلاغيّ حتّى نهاية القرن الخامس الهجريّ»، مجلّة «ألف»، العدد ١٢ / ١٩٩٢، ص ص: ٧٥-١٠٣.

(١٢) «المثل جنساً أدبيًّا»، ضمن كتاب مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم: ص ص: 275-299.

(١٣) الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، دار محمّد علي الحامّي: صفاقس، تونس، 2001، انظر تحديداً المادّة الموسومة بـ«القصص والمثل»، ص ص: 161-182.

(١٤) هذا ما رمى إليه محمّد توفيق علي في كتابه: الأمثال العربيّة والعصر الجاهليّ، دار النّفائس، ط ١، بيروت ١٩٨٨، ففي الكتاب بابان: الأوّل عنوانه: «صورة الحياة الفكريّة الجاهليّة في كتب الأمثال العربيّة»، والثاني جاء بعنوان «صورة الحياة الاعتقاديّة الجاهليّة في كتب الأمثال العربيّة».

(١٥) راجع على سبيل المثال: محمود تيمور، دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النّموذجيّة، القاهرة، (د. ت.). انظر تحديداً الفصل الموسوم بـ«القصص في أدب العرب»، ص ص: ٦٣-٩٨.

(16) ALAIN MONTANDON, *Les formes brèves*, éd. Hachette, Paris, 1992, p. 22.

(١٧) راجع: الأزهر الزنّاد، القراءة بين الكلمات: بحث في تجلّيات البنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة من خلال الخطاب الإشهاريّ لدى الباعة المتجوّلين، مجلّة الحياة الثّقافيّة، عدد: 1990/50، ص ص: 100-104.

(١٨) انظر:

GRESILLON (A.) ET MAINGUENEAU (D), *Polyphonie, proverbe et détournement*, « Langages », 73/1984, pp. 112-125.

وانظر أيضاً:

BLANCHE GRUNING, *Les mots de la publicité*, CNRS éditions, Paris, 1998, Chapitre: V, « L'intrusion dans une formule figée », pp. 115-146

(19) DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication*, éd. Nathan, Paris, 2000, pp. 147-152.

(٢٠) ينعت الطّاهر لبيب ثقافة اليوم بثقافة العابر قائلاً: "هذه الثّقافة التي فقدت أصولها الاجتماعيّة هي ثقافة العابر [...] إنّها أكثر فأكثر ثقافة بلا ذاكرة: كلّ مشهد منها ينسيك ما قبله، كما هو حالها في التّلفزيون. كلّ يوم تشهد شبكة الإنترنت ظهور مئات الملايين من الصّفحات الجديدة مع تعديل أو سحب عدد مماثل من الصّفحات. وفي حين أنّنا نستطيع أن نلمس ونقرأ ونشمّ مخطوطاً مضت على كتابته قرون فإنّ متوسّط العمر

لصفحة الإنترنت لا يزيد على 15 يوماً"، «ثقافة بلا مثقفين: من الملحميّ إلى التراجيديّ»، المستقبل العربيّ، عدد: ٢٨٢/ ٢٠٠٢، ص: ٢٩، ولعلّ هذا أن يفسّر لنا لماذا قامت في ثقافتنا المعاصرة أشكال من القول عابرة كالإعلانات الإشهاريّة والشّعارات تشترك والمثل في بعض الخصائص ولكنّها، على خلافه، سريعة الزّوال.

(٢١) الميداني، مجمع الأمثال، منشورات دار مكتبة الحياة، ط ٢، بيروت (د.ت.)– ١: ٤٦١.

(٢٢) المرجع نفسه– ١: ٥٤٥.

(٢٣) «تفاعل أساليب التّعبير وأجناس الكتابة»، ضمن كتابه: بحوث في النّصّ الأدبيّ، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، 1988، ص: 200.

(٢٤) المرجع نفسه والصّفحة نفسها.

(٢٥) النّقد والحداثة، دار الطّليعة، ط ١، بيروت ١٩٨٣: ١١١.

(٢٦) «الشّواهد في العربيّة» ضمن كتاب الدّروس العموميّة، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 1990، ص: 34.

(٢٧) المرجع نفسه والصّفحة نفسها.

(٢٨) المرجع نفسه، ص: 35.

(٢٩) التّمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب، ص: 132.

(٣٠) مجمع الأمثال — ١: ١٢٥.

(٣١) المصدر نفسه — ١: ١٢٤– ١٢٥.

(٣٢) المصدر نفسه — ١: ٦٤٨– ٦٤٩.

(٣٣) المصدر نفسه — ٢: ٦٤.

(٣٤) عرض عبد المجيد قطامش هذه المواقف في كتابه الأمثال العربيّة: دراسة تاريخيّة تحليليّة.

(٣٥) التّمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب، ص: 119.

(٣٦) المرجع نفسه، ص: 118.

(٣٧) فرج بن رمضان، الأدب العربيّ القديم ونظريّة الأجناس، ص: 161. وإلى هذا الغبن أشار محمود تيمور في زمن مبكر قائلاً: "دعائم النّثر الفنّيّ هي عند نقّاد الأدب ومؤرّخيه: الخطب والرّسائل والأمثال والمواعظ والوصايا. فأمّا القصص من أسمار وأخبار ومن أساطير وخرافات فليس لها بين النّثر كبير مقام ولا جليل اعتبار. وإذا ذكرت فإنّها تذكر تكملة للعدّ والإحصاء والاستقصاء. تسرد أنواع النّثر الجاهليّ فتذكر من بينها الأمثال ويساق منها ما يساق. ويغبن المؤرّخون لوناً أعلى من الأمثال شأناً وأقرب إلى الأدب نسباً ذلك هو أصول الأمثال وحكاياتها لا جملها وعباراتها". دراسات في القصّة والمسرح: ٧٠.

(٣٨) المرجع نفسه: ١٦٣.

(٣٩) المرجع نفسه: ١٧٦.

(٤٠) الخبر في الأدب العربيّ، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 1998، ص ص: 591-592.
وحول علاقة الخبر بآيات القرآن انظر أطروحة بسّام الجمل: أسباب نزول القرآن علماً من علوم القرآن، (مرقونة)، إشراف الأستاذ عبد المجيد الشّرفي، كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 2003.

(٤١) العمدة، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، بيروت ١٩٨١ – ١: ٢٨٥.

(٤٢) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرحه وعلّق عليه محمّد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت ١٩٨٧ — ١: ٢٤٦– ٢٥٤.

(٤٣) إلى هذا انتبه أحمد الحذيري قائلاً: "وابن عبد ربّه قد وسّع هو الآخر في مدلول كلمة مثل لتشمل الاستعارات البليغة (إيّاكم وخضراء الدّمن) والأقوال المأثورة (إنّ من البيان لسحراً) والحِكَم (اصطناع المعروف يقي مصارع السّوء) والأمثال على وزن أفعل (أهدى من النّجم) والأمثال التّشبيهيّة (كطالب الصّيد في عرّيسة الأسد)". التّمييز بين المثل والحكمة، ص: 115.

(٤٤) انظر الشاذلي الهيشري، المثل لغة واصطلاحاً، ص: 66.

(٤٥) يونس: ٢٤.

(٤٦) كليلة ودمنة، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠: ٧٦.

(٤٧) المثل والتّمثيل في التّراث النّقديّ والبلاغيّ حتّى نهاية القرن الخامس، ص ص: 97-98.

(٤٨) الأمثال العربيّة: دراسة تاريخيّة تحليليّة: ٢٥.

(٤٩) المرجع نفسه: ٢٦. وفي هذا الاتّجاه سار إيميل بديع يعقوب قائلاً: "أمّا في الاصطلاح فقد عرف العرب ثلاثة أنواع من الأمثال وهي المثل السّائر [...] المثل القياسيّ [...] والمثل الخرافيّ [...]"، موسوعة أمثال العرب– ١: ١٧– ١٩.

(٥٠) لا بدّ من الإشارة إلى دراستين تعتبران استثناء في هذا الباب لأنّ صاحبيهما كانا على وعي بهذه الفروق نعني بذلك دراسة ألفت كمال الرّوبي التي أحلنا عليها أكثر من مرّة، ودراسة فرج بن رمضان: «مكانة المعنى وصفاته في الحكاية المثليّة»، حوليّات الجامعة التّونسيّة، عدد: 2002/46. انظر تحديداً ص ص: 268-273.

(٥١) النّحل: ٩٢.

(٥٢) تناول عبد الله صولة عيّنات من هذا التّداخل في كتابه: الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الحجاجيّة، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس، 2001. انظر تحديدا الفقرة المعنونة بـ«الوجه الحجاجيّ الرّابع: تناصّ أمثال القرآن مع أمثال أخرى سائرة»، ص ص: 673-681.

(53) Christine Michaux, *Proverbes et structures stéréotypées*, Langue Française, 123/1999, pp. 85-104.

انظر تحديداً الهامشين 14 و15 ففيهما تشير الباحثة معتمدة في ذلك عدداً من الدّراسات إلى أنّه لا توجد فروق شكليّة بين المثل والحكاية المثليّة لدى السّومريّين والبابليّين، وإلى أنّ ثقافات كثيرة في القديم تستعمل مصطلحاً واحداً للتّعبير عن المثل والحكاية المثليّة.

(54) Charlotte Chapira, *Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation*, Langages, 139/2000, p. 82.

(55) « La fable répondait à une question posée par les circonstances, le proverbe le fait avec plus de brièveté », *Les proverbes, actes de discours*, Revue des Sciences Humaines, 163/1976 repris dans son livre : *Pour la poétique V*, Gallimard, Paris, 1978, p. 153.

(٥٦) مجمع الأمثال – ١: ١٤.

(٥٧) يعزو حمّادي صمّود هذا التّوجّه إلى الجاحظ، ويعتبر كتابيه «البيان والتّبيين» و«الحيوان» نصوصاً مؤسّسة ويرى أنّ "أهمّ أمر أثر به الجاحظ في الخلف هو اعتبار القوانين البلاغيّة قوانين عامّة مطلقة وعدم القول بارتهان القوانين البلاغيّة بأنواع الكتابات وأنماطها. فما يجري في البلاغة إنّما يجري على الكلام بقطع النّظر عن جنسه ونوعه»، «القوانين البلاغيّة ومقولة الجنس الأدبيّ» ضمن كتاب مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، ص ص: 311-312. وهذه الفكرة عاد إليها المؤلف وفصّلها لاحقاً في كتاب مستقلّ عنوانه بلاغة الهزل وقضيّة الأجناس الأدبيّة عند الجاحظ، دار شوقي للنّشر، تونس، 2002، وعلى الفكرة نفسها قامت أطروحة عبد العزيز شبيل بإشراف حمّادي صمّود وتحت عنوان، «نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ»، دار محمّد علي الحامّي بصفاقس، بالاشتراك مع كلّيّة الآداب، سوسة، تونس: 2001.

(٥٨) الأمثال العربيّة: ٢٤.

(٥٩) يقول المؤلّف:

« Ces caractéristiques et ces qualités ne s'appliquent pas toutes à chaque mathal. De nombreux amthal ne peuvent en revendiquer que deux, ce qui montre que, par mathal, il faut entendre quelque chose de plus large. », *EI2*. corpus : 5, p. 806.

(٦٠) كذلك كان المثل في كتاب «آلان مونتندان» الموسوم بـ«الأشكال الوجيزة»، حيث قدّم المؤلّف فيه سبعة أشكال وجيزة أوّلها المثل وأفرد لكلّ واحد منها فصلاً أشار فيه إلى نشأة الشّكل الوجيز وإلى خصائصه البلاغيّة وأبرز النّصوص المعروفة في مجاله:

Alain Montandon, *Les formes brèves*, *op. cit.*

(٦١) زهر الأكم في الأمثال والحكم، 30/I.

(٦٢) الأمثال العربيّة والعصر الجاهليّ: ٥١.

(٦٣) التّمييز بين المثل والحكمة في كتب الأمثال القديمة عند العرب، ص: 297.

(٦٤) مشكل الجنس الأدبيّ في الأدب العربيّ القديم، ص: 297.

(٦٥) موسوعة أمثال العرب– ١: ٢٤.

(٦٦) المرجع نفسه– ١: ٢٣.

(٦٧) حول الوظيفة الحجاجيّة للحكمة هناك جملة من الدّراسات نذكر واحدة منها مهمّة:
Chapira (C.), *La maxime est le discours d'autorité*, SEDES, Paris, 1997.

(٦٨) نذكر من هذه الدّراسات:

- *Sur la définition du proverbe*, Recherche Germanique 2/1989, pp. 233-252, repris dans *Nominales*, éd. Armand Colin, Paris, 1994.
- *Les proverbes: des dénominations d'un type très spécial*, Langue Française, 123/1999.
- *De la métaphore dans les proverbes*, Langue Française, 134/2002, pp. 58-77.
- *Sur le sens des proverbes*, Langages 139/2000, pp. 39-58.

وعلى الدّراسة الأخيرة نعتمد في أغلب ما سيرد من أفكار. ففيها بدا «كليبر» مراجعاً نفسه ومعدّلاً بعض أفكاره التي نشرها في بحثه المذكور أعلاه (1989) وموضّحاً ما بدا منها غير واضح كما أنّ هذه الدّراسة تكشف بوضوح عنواناً ومتناً عن الغاية التي تجري إليها أعمال «كليبر» حول المثل والمتمثّلة في بيان طبيعة المعنى الذي تحمله الأمثال.

(٦٩) كليبر (2000)، ص: 39.

(٧٠) كليبر (1994)، ص: 208.

(71) Laurent Perrin, *Remarques sur la dimension générique et sur la dimension dénominative des proverbes*, Langages 139/2000, p. 69.

وإلى هذا الرّأي انتهى صالح الماجري فقد عرض لشهور التّعريفات التي قدّمت في شأن المثل ليتوقّف إثر ذلك عند «كليبر» معتبرا محاولته أكثر المحاولات إقناعاً، انظر:

Salah Mejri, *Le figement lexical*, Publications de la faculté des Lettres de la Mannouba, Tunisie, 1997, p. 241.

(٧٢) كليبر، (2000)، ص: 42.

(٧٣) المرجع نفسه، ص ص: 43-45.

(٧٤) هذا ما أشارت إليه «ميشو» في مطلع دراسة لها قائلة:

« On recense, dans la littérature sur les proverbes, deux courants majeurs : une conception propositionaliste, qui fait globalement du proverbe une proposition et une conception que je qualifierai de nominale, qui rapproche le proverbe du nom commun », *Proverbe et structures stéréotypées*, Langue Française 123/1999, *op. cit.* p. 85.

(٧٥) هذا ما صرّح به «كليبر» في هامش من هوامش بحثه قائلاً:

« Contrairement à ce que donne à penser Michaux (1998 et 1999), notre conception ne s'oppose donc nullement à une conception propositionaliste du proverbe et ne méconnaît plus la nécessité d'une forme logique et d'un référent situationnel. Le fait de souligner l'aspect phrastique de la dénomination implique la dimension propositionnelle », Kleiber (2000), p. 41.

(٧٦) المرجع نفسه، ص: 42.

(77) J. C. Anscombre, *Proverbes et formes proverbiales*, Langue Française 102/1994, p. 98.

(٧٨) كليبر (2000)، ص: 46.

(٧٩) المرجع نفسه، ص: 47.

(٨٠) المرجع نفسه، ص: 50.

(٨١) هذا ما عناه «كليبر» بعبارة « Montée abstractive » وفي سياق آخر بعبارة « élévation hyperonymique »، انظر المرجع السّابق، ص: 56. والمعنى السفلي والمعنى العلوي من ترجمة عبد الله صولة في مقال له بعنوان: أثر نظريّة الطراز الأصليّة في دراسة المعنى. حوليّات الجامعة التونسيّة عدد: ٤٥ – ٢٠٠١ ص: ٢٧٥.

(٨٢) راجع دراستها:

Christine Michaux, Proverbes et structures stéreotypées, Langue Française, n° 123 / 1999, pp. 85-104.

وعلى هذه الدّراسة نعتمد فيما سيأتي من أفكار.

(٨٣) شرح المفصّل -١: ٢٥، ذكره منصف عاشور في فصل خصّ به اسم الجنس ضمن كتابه: «ظاهرة الاسم في التّفكير النّحويّ»، منشورات كلّيّة الآداب، منّوبة، تونس. 1999. ص: 68.

(84) DYER (M. G.), *In depth understanding, a computer model of integrated processing for narrative comprehension*, Pitt Press Cambridge, 1983.

(٨٥) يمكن أن نضيف إلى ما ذكرته المؤلّفة من مجالات مجالاً آخر هو ترجمة الأمثال.

(٨٦) هذا من الأمثال العامّيّة المتداولة في تونس أدخلنا على عبارته تغييراً طفيفاً حتّى يكون أوضح.

(87) LAKOFF (G.) et TURNER (M.), *More then cool reason : a field guide to poetic metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

(٨٨) انظر الفقرة الموسومة بـ(Le proverbe comme hypostase) وفيها تقول الباحثة: "إنّ المستوى الأدنى الذي ينتهي إليه المثل، نعني مستوى الجملة، يتمّ تحويله إلى المستوى الأعلى أي مستوى الاسم. وهذا الانتقال من مقولة إلى أخرى يكون مرفوقاً بمكسب يتمثّل في الاتّصاف بخصائص الشّكل الجديد. فالمثل الجملة سيغدو مقترناً بتصوّر هو من خصائص الأسماء". *Proverbes et structures stereotypées, op. cit.* p. 99.

وقد تفطّن «كليبر» في مقاله اللاّحق إلى هذا اللّقاء فأشار في أحد الهوامش قائلاً: "وهذا موقف ردّدته «ميشو» وهو يلتقي ونتيجة بحثنا (1989)"، كليبر (2000)، ص: 41.

(٨٩) من بين تلك المقاييس نذكر العبارة ومنبتها إذ تكون في المثل نابية شاذّة تنحدر من أوساط شعبيّة وفي الحكمة نبيلة تحاكي التّعابير الأدبيّة، وكذلك المجال والقاعدة يكونان في المثل عامّين وفي غيره متعلّقين بناحية محدّدة وميدان مخصوص. راجع بخصوص هذه المسألة:

SALAH MEJRI, *Le figement lexical, op. cit.* pp. 228-234.

من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين "الإيقاع"

بلقاسم بلعرج

لقد ثبت علميا أن حاسة السمع لدى الإنسان أهم الحواس الخمس في عمليتي الإدراك والتواصل لا مع غيره فحسب وإنما مع الكون كله الذي يمتلئ بآلاف الأصوات ليلا ونهارا ، وأنها الحاسة التي لا تتوقف عن العمل حتى في حالة نوم الإنسان[١].

ومن ثم فإنها ليست آلة لإدراك المحسوسات من الأصوات فقط وإنما لإدراك المعقولات من المعاني أيضا، فقد نابت عن العقل في بعض الأحيان في قبول الأشياء ورفضها، نحو قوله تعالى: "قالوا سمعنا وعصينا وأُشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم"[٢]. وقوله تعالى: "من إلهٌ غير الله يأتيكم بضياء أفلا تسمعون"[٣].

تعني كلمة السمع في هاتين الآيتين فهم الكلام وعقله ثم ما ينتج عنه من تصرف ورد فعل بعد ذلك. ومنه يتبين أن السمع ما وقر في الأذن مما يسمعه الإنسان، وما وقر في العقل مما يفهمه كذلك، فصار بذلك الوسيلة الرئيسة لتلقي العلم واكتساب اللغة، ولا يخفى أن اللغة العربية جمعت سماعا عن الأعراب من قبل الرواة واللغويين، ولعله لأجل ذلك عده - أي السمع - ابن خلدون أبا الملكات اللسانية[٤].

إننا بالسمع ندرك الدور المهم والمؤثر للصوت في حياتنا؛ به نعيش وعليه نعيش. ولا أدل على ذلك من المعلمين والمقرئين والمذيعين والممثلين والمطربين والباعة الجوالين ومن في منزلتهم[٥].

لقد توصل الدارسون إلى أن عملية التواصل التي تعتمد على الكلام تستهلك حوالي ٧٠٪ من وقت الإنسان الذي يقضيه متكلما ومستمعا، وأن هذه العملية لا تقتصر على ما نقول فقط وإنما كيف نقول أيضا[٦]، و هو ما يعني أن كيفية الأداء الصوتي الكلامي تسهم إلى حد كبير في تحديد مفهوم الرسالة اللغوية[٧]، لأن الأذن تنفعل بكل ما تسمع وتتفاعل معه إن إيجابا أو سلبا، من ذلك مثلا قول الذلفاء[٨] عندما سمعت صوت سنان[٩]:

ألا رب صوت رائع من مشوه * قبيح المحيا واضع الأب والجد
يروعك منه صوته ولعله * إلى أمة يعزى معا وإلى عبد[١٠]

وآكد دليل على هذا ما دعا إليه القرآن الكريم في كيفية محاورة الآخرين أو دعوتهم أو مجادلتهم؛ قال تعالى: "اذهبا إلى فرعون إنه طغى فقولا له قولا ليّنا لعله يتذكر أو يخشى"[١١].

وقال تعالى على لسان موسى عليه السلام: "وأخي هارون هو أفصح مني لسانا فأرسله معي ردءا يصدّقني إني أخاف أن يكذّبون"[12]. وقال تعالى: "وجادلهم بالتي هي أحسن"[13]، وقال: "وقل لعبادي يقولوا التي هي أحسن"[14]، وقال: "ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن"[15].

من كل هذه الأمثلة يتبين جليا أنه إذا كانت اللغة في جوهرها وسيلة من وسائل التواصل المختلفة– وهي أهمها على الإطلاق – فإن حسن الصوت وحسن الأداء يصلان ما بين النفس والكلمة وما بين الإنسان والحياة[16].

وقد كان المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي يتواصل بلغة عربية تجمع بين الشعر والنثر اللذين يمثلان الكلام الذي لا يخرج عن أن يكون تركيبا معينا لنماذج من الأوزان الموسيقية بينها توافق في الجرس والنغمة والانسجام أي أنه يتركب من وحدات تتشابه وتختلف، وتتكرر وتتناظر، ويتألف من مجموعها ما يمكن تسميته قطعة موسيقية"[17].

يقول الجاحظ: "...اعلم لو أنك اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر، ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام"[18].

وهو ما يستشف منه أن العرب الأولين كانوا يحفلون كثيرا بالعنصر الموسيقي، ولم يكن ذلك عندهم من قبيل الترف وإهدار الطاقات وإنما عدوه وسيلة فعالة من وسائل الاتصال والتبليغ، إذ به يؤثر في المتلقي فينفعل وتتحرك مكنوناته فينصاع لذلك العمل الفني وينجذب إليه.

وذكر الموسيقى والوزن يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع موضوع دراستنا.

تعريف الإيقاع:

يذهب أبو حيان التوحيدي إلى أنه "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[19]. أو أنه "... تواتر الحركة النغمية وتكّرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية"[20]. أو "هو التوازن الناشئ عن تقارب الشبه بين المسافات الفاصلة بين كل نبر ونبر، وهذا التوازن هو مصدر رشاقة الأسلوب وسبب قوي من أسباب ارتياح النفس له"[21].

وتجدر الإشارة إلى أن الباحثين أدركوا وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة[22]. فهو من هذه الناحية سمة من سمات الحياة بل هو الحياة نفسها – كما يقولون – يدركه الإنسان في مهده عندما تأخذه أمه لينام أو ترقصه ليكف عن البكاء، وقد أثبتت التجارب الطبية أن ضربات قلب الأم تمثل أول الإيقاعات التي يسمعها الطفل في بطن أمه، و بعد ولادته على صدرها، ونجد إحساسه بالأنماط الإيقاعية الأخرى تنمو معه تدريجيا قبل ولادته[23].

وكما يشعر الإنسان بالإيقاع وهو جنين يدركه وهو طفل نائم على صدر أمه أو يرضع ثديها، وهو كذلك كبير وفي كل زمان ومكان، إذ كل شيء في الوجود يتحرك سواء أكان ذلك حول نفسه أم حول غيره، مستقلا أم تابعا، ولننظر إلى الأجرام السماوية وإلى الطبيعة من حولنا وإلى أعضاء أجسامنا وإلى طريقة التنفس ودوران الدم فيها وما إلى ذلك نجد كلا يتحرك وفق إيقاع معين[24]. ومن ثم لا عجب أن يلحظه كل إنسان في فنونه التعبيرية شعرا كانت أم نثرا، ومنه كلام العرب الذي إذا استمعنا إليه متصلا أحسسنا بتشابه كميات المسافات بين نبر وآخر، أو بتقاربها، وهو ما يمنح الأذن إحساسا بالإيقاع[25]. ذلك أن العرب أمة شعر بالدرجة الأولى – فهو ديوانهم –

والموسيقى والإيقاع من مقوماته الأساسية وخاصتان تمييزيتان له، بهما يؤثر في نفوس المتلقين وبدونهما لا معنى لوجوده[٢٦]. ولذلك يصعب فصلهما عنه وتناوله بصورة مستقلة عنهما.

إن للإيقاع لذة، ولذته لا تظهر في السمع والفم بقدر ما تظهر في إحساس المتلقي بتحقق التلاؤم والتطابق بين الأنغام والكلمات والمعاني التي تنفذ - من دون شك - إلى قلبه وتهز أعماقه[٢٧]. يقول أدونيس: "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[٢٨]. ويقول آخر: "إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي والتأثير (Burton) وورد عن بيرتون المتزايد، والمتانة والمهابة، وخفة السمع، والسرعة والاسترخاء أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر"[٢٩].

نستنتج مما ذكر أن الإيقاع مثير للاستجابة للصوت والصورة والانفعال والفكرة، و هو من هذه الناحية ليس مجرد حقيقة سيكولوجية فحسب وإنما هو عنصر إبداعي كبقية العناصر الإبداعية الأخرى. وينطوي على بعد نفسي إبلاغي مؤثر سهل المرور إلى الجانب الآخر حيث المتلقي[٣٠]. إنه موجود عند الشاعر والموسيقي والراقص ويقوم على مبدأ النظام والتناسب[٣١]. كما أنه في حقيقة أمره ليس مادة وإنما هو إحساس تجسده المادة التي يرتبط بها فيتخذ شكلا ماديا، وهو في الشعر والنثر متمثل في الحركات اللفظية وفي الموسيقى مجسد في الحركات الصوتية، وفي الرقص متمظهر في الحركات البدنية، إنه من هذه النواحي كلها بمثابة الظرف أو الوعاء أو القالب للحركة اللفظية والصوتية والبدنية، فيظهر بذلك للحس، ويشعر الإنسان معه باللذة والجمال، وأي خلل يصيبه يترتب عليه فساده ويحل محله ما يمكن تسميته بالاضطراب[٣٢]. كما أن أي تغير فيه أو تنوع يترتب عليه تغير العاطفة والفكرة بل والصورة والإحساس كذلك[٣٣].

وانطلاقا مما توصل إليه العلماء من أن للحياة الاجتماعية والبيئة الطبيعية تأثيرا على لغة الإنسان يظهر في ألفاظه وكلماته وأساليبه، يقتضي منطقيا أن تغير إيقاع الحياة ومقتضيات التعبير تفرض على الشاعر أو المتكلم التأقلم معها صوتا وأسلوبا ومعنى. والمطلع على تراث العرب الأولين يجد أغلب مظاهر عقليتهم محصورا في أدبهم أي في اللغة والشعر والأمثال والقصص[٣٤]، وهي نتيجة منطقية لحياتهم الاجتماعية وصورة صادقة لبيئتهم الطبيعية[٣٥].

وهي - كما يبدو - مظاهر، للإيقاع فيها حضور قوي، فهم يعتمدون على المنطوق أكثر من المكتوب نظرا لطابع الأمية المتفشي فيهم من ناحية وبساطة وسائل الكتابة والتدوين وندرتها من ناحية ثانية، ولذا نقرأ عنهم تميزهم بآذان موسيقية وإحساس مرهف جعلهم بفطرتهم يحسون بموسيقية الكلام أيا كان نوعه، ويتفننون "في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وبراعتهم في ترتيبها وتنسيقها. والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية"[٣٦]؛ ولذلك نجدهم كثيرا ما يتبارون ويتفاخرون في قول الكلام المؤثر في السامع ويمدحون شدة العارضة[٣٧]، وقوة المنة[٣٨] وظهور الحجة وثبات الجنان والتفوق على الخصم ويهجون بخلاف ذلك[٣٩].

وأورد الجاحظ أمثلة شعرية كثيرة يستدل بها في هذا المجال من ذلك قول أحدهم (طويل):

سل الخطباء هل سبحوا كسبحي ✿ بحور القول أو غاصوا مغاصي

لســاني بالنثـير[٤٠] وبالقـوافي ۞ وبالأسـجاع أمهـر في الغواص[٤١]
من الحـوت الذي في لـج بحــر ۞ مجيد الغوص في لجج المغاص[٤٢]

و هـو مـا يوحـي بـأن العـرب كانت تنتقي أصوات الألفاظ وتحسن سبكها والتأليف بينها وكذلـك التراكيـب، مراعيـة التنسيق الصوتي فيها والانسـجام وذلك أفاد منه اللغويون والنحاة كثيرا فهـذا الخلـيل بـن أحمـد الفراهـيدي يضـبط ألفاظ اللغة – أسماء كانت أم أفعالا– في قوالب صرفية ذات إيقـاع موسيقي مضبوط ودقيق لا يحيد عنه متكلم اللغة، فما دل مثلا على الفاعلية من الثلاثي المجـرد يكـون دائمـا عـلى وزن (فـاعل) ومـا دل عـلى المفعولـية مـن (اسـتفعل) يكـون عـلى وزن (مسـتفعل)، ومـا دل عـلى جمع العاقل من (افتعل) هو على وزن (مفتعلون)[٤٣]. ولعل هذا كان من الأسـباب الـتي اهتدى بها إلى ضبط أبيات الشعر بالأوزان متخذا الأسـاس الصوتي بناء. و لا عجب في ذلـك فاللغـة العربـية لغـة إيقاعـية تقـوم عـلى مـبدأ المقـاطع الـتي نـلمح من خلالها تناسبا بين الصوامت والصوائت، سـواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى التراكيب في المنظوم والمنثور.

وقـد بلـغ أثـر العامل الموسيقي فيها أوجَهُ في طورها الجاهلي وفي طورها الإسـلامي[٤٤] الذي لم تخـل قـراءة القـرآن الكـريم مـن الطـابع الإيقاعي والنغمي فيه، فقد ورد أن هناك أقواما ابتدعوا أصـوات الغـناء المصـحوبة بالتطريب عند قراءتهم للقرآن، من ذلك أنهم وضعوا بعض المدود في غير مواضـعها، وزادوهـا في أمـاكن لا يجـيزها الأئمـة، ومن أمثلة ذلك تغنيهم بقوله تعالى: "أما السـفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر"[٤٥] نقلا عن تغنيهم بقول الشاعر (بسيط):

أما القطـاة فإني لسـت أنعتها ۞ نعتًا يوافق عندي بعض ما فيها[٤٦]

كمـا أن العروضـيين اسـتعانوا بالطـابع الإيقاعي للآيات القرآنية في تعليم بحور الشعر لطلبتهم نحو البحر الطويل:

فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن ۞ فمن شـاء فليؤمن ومن شـاء فليكفر[٤٧]

والبحر المديد:

فـاعلاتن فـاعــلـن فـاعــلاتـن ۞ تلك آيــات الكتــاب الحـكـيم[٤٨]

والبحر السريع:

مســتفعلن مســتفعلن فـاعــلـن ۞ يا أيهـا النـاس اتـقــوا ربكـم[٤٩]

وامـتد هـذا الأثـر إلى العصـر الحديـث وصـار سمة أسلوبية في نثر بعض الأدباء الكبار على غـرار مـا نجده عند طه حسين من ترديد للألفاظ وتكرار للعبارات تتوازى فيها الكميات الإيقاعية، وكان يستحسـن ذلك ويتلذذ به[٥٠]

أنواع الإيقاع:

للإيقاع عند العرب نوعان: إيقاع داخلي وإيقاع خارجي.

– فـالداخلي يعـرف بجـرس اللفظ المفرد أو ما يطلق عليه البلاغيون بـ(فصاحة المفرد) وله وقع كبير على النفس لما له من ارتباط قوي بالدلالة والإيحاء.

– أمـا الخـارجي فيقصـد بـه الموسـيقى الناتجة عن ارتباط الألفاظ وتآلفها وتناسقها. ومن هذين الإيقاعين يتولد الإيقاع العام للنص الإبداعي شعرا كان أم نثرا[٥١].

١) – الإيقاع الداخلي للكلمة:

لم يعـن الشـعراء بإيقـاع القافية والوزن في قصائدهم فقط بل عنوا كذلك بالإيقاع الداخلي في صياغتهم، فجـاءت ألفـاظهم منسـجمة ومتناسـقة يأخذ بعضها برقاب بعض، ولم يكن ذلك سهلا علـيهم مثـلما قـد يتصوره بعض الناس، وإنما كان يستهلك من أعمارهم أياما وشهورا، و كان منهم

من لا يخرج قصيدته إلى الناس حتى يحول عليها الحول وهو يجتهد في تصحيحها وتنقيحها وتهذيبها كزهير والحطيئة مثلا[٥٢]. وإذا أنعمنا النظر في مفردات اللغة العربية وجدنا فيها أكثر من عنصر واحد يجعل من الإيقاع الداخلي للكلمة أعمق تأثير في النفس من ذلك:

أ-الصوت وأثره الموسيقي:

لا يخلو حرف من أحرف الكلمة من صوت وموسيقى خاصة به وهو بهذه الخاصية يأتلف مع أصوات ويختلف مع أخرى، وهو أمر يحتم على المتكلم اختيار المؤتلف ورصفه جنبا إلى جنب سعيا للحصول على لفظ مستساغ يقع من النفس موقعا حسنا[٥٣]. وقد كان للخليل بن أحمد فضل السبق في هذا المجال، إنه اللغوي النحوي العروضي الذواقة، عرض حروف العربية حرفا حرفا وأبنية كلماتها بناء بناء مشيرا إلى الشروط والأسباب والمعايير التي بها تعرف الكلمة العربية من غيرها، من ذلك أنه ذهب إلى أن لكل حرف من حروف الهجاء طبيعة نغمية خاصة، بفضلها يحسن بناء لفظة أو يقبح بصرف النظر عن مخرج صوته، فالعين والقاف على سبيل المثال "لا تدخلان في بناء إلا حسّنتاه لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا فإذا اجتمعا أو أحدهما في بناء حَسُنَ البناء لنصاعتهما"[٥٤]. فربط بين الطبيعة النغمية للصوت وبين وقع جرس اللفظة على السمع والنفس معا. ويبدو أنه أثر تأثيرا واضحا فيمن جاء بعده من البلاغيين، فقد تطرقوا إلى هذا بكيفية مماثلة أو تكاد كحازم القرطاجني[٥٥] وابن الأثير[٥٦] على سبيل المثال. فلو أخذنا مثلا كلمة (ملع) وجدناها غير منسجمة الأحرف بهذا الترتيب وينبو عنها الذوق السليم في حين إذا عكسنا أحرفها صارت (علم) وهي كما يبدو منسجمة حسنة لا مزيد على حسنها[٥٧].

وما قيل عن الحروف يقال عن الحركات المرافقة لأحرف المد (الألف والياء والواو) وهي الفتحة والكسرة والضمة، إنها أبعاضها كما يقول ابن جني[٥٨]. ومن الطبيعي أن يكون لكل منها جرسها الخاص وموسيقاها التي تزيد في تحسين جرس اللفظ أو تقبيحه مثلما ذهب إلى ذلك بعض المعاصرين ممن تناولوا هذا الموضوع بالدرس[٥٩]. ولعلهم تأثروا في ذلك بالبلاغيين والنقاد القدامى الذين مايزوا بين الحركات ثقلا وخفة – على غرار فعلهم مع الحروف – فما كان خفيفا على السمع كالفتحة والكسرة حسن لفظه وما كان خلاف ذلك كالضمة قبح لفظه[٦٠].

وما تجدر الإشارة إليه أنهم لم يتناولوا في هذا الموضوع أجراس الحروف والحركات وتأثيرها الموسيقي بمعزل عن مخارجها لما لهذه الأخيرة من دور في ثقل الحرف وخفته، فقد تناول الخليل بن أحمد ذلك بدقة حين تطرق إلى الحروف العربية، وصرح بأن بعضها أسهل على اللسان والنطق من بعض، وذكر حروف الذلاقة والحروف الشفوية بأنها سهلة النطق ولهذا كثرت في أبنية الكلام العربي، بل بها تعرف الكلمة العربية من غيرها[٦١].

وقد أكد هذا، الدرس الصوتي الحديث حين أشار علماء الأصوات إلى أن الإنسان عند النطق بالحرف يحتاج إلى مجهود عضلي تشترك فيه مجموعة من العضلات والأوتار والأعصاب، وهو ليس واحدا، وإنما يختلف من صوت إلى آخر، فما يخرج من الحلق يتطلب جهدا أكبر مما يخرج من الفم أو الشفتين. ولما كانت النفس البشرية تميل بطبعها إلى الاقتصاد في المجهود للوصول إلى غرضها، فإنه متى تحقق لها ذلك شعرت باللذة، والعكس بخلافه، فهي تنفر من بعض الحروف لثقلها في النطق وتحميل المتكلم بعض المشقة.

إننا لو أخذنا الهمزة مثلا وجدناها "من أشق الحروف وأعسرها حين النطق، لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق، ومثل الهمزة في المجهود العضلي، القاف وكذلك أحرف الإطباق وهي: الضاد والصاد والطاء والظاء، فكل هذه تتطلب للنطق وضعا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة"[٦٢].

وفي هـذا السـياق ورد قـول الجـاحظ: "... وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كـان على اللسـان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة (...) وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سـهل المخـارج فتعـلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسـان كمـا يجري الدهان"[٦٣]. واستدل على هذا بأمثلة كثيرة يطول ذكرها في هذا المقام[٦٤]. وعلى هـذا ذم البلاغـيون والـنقاد الشـعر الـذي يتضمن ألفاظا غير محببة للنفس لغرابتها أو لوحشيتها أو لثقلها، مـن ذلـك أنهـم عـابوا على المتنبي استعماله مفردات ينبو عنها السمع ولا يستسيغها نحو. قوله في مدح سيف الدولة الحمداني (متقارب):

مبـارك الاسـم أغر اللقـب ٭ كريـم (الجِرِشّـى)[٦٥] شريف النسب

فكـلمة (الجرشى) في البيت من الألفاظ غير المحببة إلى النفس لأن فيها تأليفا يكرهه السمع، وينفر منه فجـاءت وكأنهـا غريـبة عـن البيت وأقحمـت فـيه إقحامـا، فثقلت وأثرت سلبا على القيمة الإبلاغية فيه[٦٦].

ومـن ثـم شـبهوا جري الألفاظ من الأسماع مجرى الصور من الأبصار[٦٧]. وهو ما يوحي بأن العملية الإبلاغـية لا تقوم عـلى السـمع فقـط، مـن حيث هو مقياس لتذوق نغم الألفاظ وإيقاعها، وكشف البعد الجمالي والإبلاغي فيها وإنما تقوم على مشاركة بقية الحواس على اعتبار أنها أساس الذوق الفني، فكل حاسة تتقبل ما كان موافقا لما طبعت له. ولذلك لم يجانبوا الصواب عندما قرروا أن "الـنفس تقبل اللطـيف وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسـن وتقذي القبيح، والأنف يـرتاح للطيب وينفر للمنتن والفم يلتذ بالحلو ويمج المر، والسـمع يتشوق للصواب الرائع وينزوي عن الجهر الهائل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن"[٦٨].

ب- البعد الإيحائي للموسيقى الداخلية للكلمة:

لكـل كـلمة بعـد إيحـائي إبلاغي يدل على معنى بذاته، وطالما هي تعبير عن صورة ذهنية سمعية فإنهـا بإيقاعهـا الموسـيقي قـادرة عـلى إثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقي فيدرك معنى الكـلمة مـن خـلال سـماع جرسـها وإيقاعها الداخلي من دون أن يكون له علم مسبق به، أي يمكننا معـرفة معاني الألفاظ أو الكلمات من خلال موسيقاها وهو ما يُدعَى عند البلاغيين بالموهبة الموسيقية للألفاظ[٦٩]. كالحفيف لصوت الأغصان عندما يلامسـها الهواء والخرير لصوت الماء عندما ينساب في الجدول بين الصخور وما إلى ذلك.

وإدراك دلالات الألفاظ من خلال أصواتها وأجراسـها أمر شائع عند العرب حتى ولو كانت المفـردات مـن الدخـيل، وقـد أورد السـيوطي في المزهر تحت عنوان"المناسبة بين اللفظ ومدلوله" أن هـناك مـن العـرب مـن كان يدرك تلك المناسـبة، فقد سـئل أحدهم – على سـبيل المثال – عن معنى (أذغاغ)[٧٠] قال: أجد فيه يبسـا شـديدا وأراه الحجر[٧١].

ولم تغـب هـذه الظاهـرة عـن قدمـاء اللغويـين والبلاغـيين والـنقاد العرب، فقد كان لديهم إحسـاس قـوي بإيقـاع اللفـظ وجرسـه وموسيقاه. حتى إن نغمة اللفظ كانت تنقل إلى أذهانهم صورة مـن الصـور الـتي تـتعادل معهـا، ممـا دعاهم إلى التأكيد على الربط بين إيقاع اللفظ ومدلوله وصوره الإيحائـية، فالألفـاظ عندهم تجري في السـمع مجرى الصور في البصر. وقد استشهد ابن الأثير لأجل هـذا بألفـاظ أبـي تمـام والـبحتري وعدُّهـا عـند الأول لقوة جرسـها بمثابة المحاربين الأشداء الذين جمعـوا أسـلحتهم وأعـدوا العدة لمواجهـة العـدو، أمـا عـند الثاني فهي بمثابة نسـاء حسان عليهن غلائل[٧٢] مصبغات وقد تحلين بأصناف وألوان من الحلي نظرا للطافة ألفاظه ورقتها[٧٣].

وكـل هـذا ومـا يشـبهه سـاعد بعـض اللغويـين القدمـاء والمحدثـين في أبحـاثهم من أصل اللغـات، فـابن جـني مثلا يذهب في بعض آرائه إلى أن أصل اللغة مستخرج من أصوات موجودة في

الطبيعة، كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار وصهيل الفرس وما أشبه ذلك وهو عنده مذهب صالح ومتقبل[٧١]. ولم يتوقفوا عند هذا الحد وإنما تعدوه إلى الربط بين الصيغة وما لها من دلالة إيحائية معنوية بغض النظر عن طبيعة الأصوات التي تتألف منها فقد أشاروا إلى أن لكل صيغة من صيغ الزيادة دلالة معنوية إيحائية عامة، تختلف عما للأخرى؛ من ذلك ما ذكره سيبويه من المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني نحو: النزوان[٧٥] والنقزان[٧٦] والغليان والغثيان واللمعان والوهجان، فهي كلها تأتي للاضطراب والاهتزاز والحركة وعلى وزن الفعلان[٧٧].

وبدهي أن تختلف الدلالة التصويرية الإيحائية للألفاظ عند المتلقي والمبدع على حد سواء، وذلك لاختلاف الإطار الذوقي العام والخبرات المكتسبة عند كل منهما[٧٨].

٢) – الموسيقى الخارجية:

ما دامت اللغة العربية لغة موسيقية – وذلك من منظور كثير من الدارسين – وأنها اكتسبت هذه الصفة منذ أقدم عهودها أو أقدم نصوصها[٧٩] فإن تناول البلاغيين لم يتوقف عند حد الإيقاع الداخلي للمفردة فحسب وإنما تعداه، إلى الإيقاع الخارجي، حالة كونها مع مثيلاتها لتأليف بيت شعري أو مقطع أدبي، وعلى رأس هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي لا يرى الفصاحة في اللفظ المفرد بقدر ما يراها فيه وهو ينتظم في سياق من الألفاظ، فمنه يستمد – من وجهة نظره – قوته وفصاحته الفعلية، بمعنى أن فصاحة اللفظ تكمن في موقعه مع باقي الألفاظ وليس فيه وحده، يقول: "... فقد اتضح إذًا اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضلية وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[٨٠]. يعني أن للفظ المفرد فصاحة وتأثيرا إبلاغيا أقل بكثير مما لو كان مع غيره من الألفاظ منتظما في سياق شعري أو نثري حيث تزداد قوة التأثير في نفس المتلقي فهما وطربا وقبولا وبخاصة إذا كان النص شعريا فإن إيقاعه – على رأي ابن طباطبا- يحل العقد ويسل السخائم[٨١] ويشجع الجبان[٨٢]، وهو ما يعني أنه يؤدي دورا أساسا في الإثارة والإبلاغية.

ولعله السبب الرئيس الذي نال به حصة الأسد دون سائر الأساليب والفنون الأدبية الأخرى. يقول ابن طباطبا: " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه"[٨٣].

مضمون هذا الكلام أن الإيقاع الخارجي في الشعر المتمثل في الوزن والمعنى وعذوبة اللفظ، عامل مهم بل أساس في إعطاء النص الشعري بعدا إبلاغيا يهز النفس ويطربها ويزودها بطاقة تخييلية[٨٤]. وتجدر الإشارة إلى أن الطبيعة الإيقاعية في الشعر ليست واحدة وإنما لكل وزن شعري إيقاعه الخاص الذي يعبر به عن الجو النفسي ويوحي به، يقول حازم القرطاجني: " وأوزان الشعر منها سبط[٨٥] ومنها جعد[٨٦] ومنها ليّن ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها"[٨٧].

يعني بهذا أن تعدد إيقاع الشعر يخضع لتعدد أغراضه وتعدد أغراضه يخضع للجو النفسي للشاعر من ناحية وللموقف من ناحية ثانية؛ ولذا نجد من الشعر ما قصد به الجد والرصانة، ومنه ما قصد به الهزل والرشاقة، ومنه ما قصد به البهاء والتفخيم، ومنه ما قصد به الصغار والتحقير، ومن ثم تطلبت تلك المقاصد ما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس[٨٨].

من ظواهر الإيقاع القولي العام:

إذا تصفحنا الإيقاع في كلام العرب شعره ونثره وجدناه لا يخلو في أغلب الحالات من ظواهر تسمه بخصائص مميزة تستحسنها الطبائع والنفوس. من هذه الظواهر التوازي والتوازن والتعادل والتكرار... لما لها من أهمية ودور نفسي، ولذا شاعت عند الشعراء والكتاب ومن في منزلتهم، فهي في الشعر تظهر في تكرار الوحدة أو الوحدات الإيقاعية في الفقرتين أو الفقرات الموقعة المتعادلة، أو في أبيات القصيدة الواحدة. وفي النثر تظهر فيما اصطلح على تسميته بالكلام المزدوج والمسجوع والمجنس، وهي مسائل نجدها في مؤلفات البلاغيين عند حديثهم عن المحسنات اللفظية في علم البديع.

ويبدو أن ظاهرة توازن الفقرات المسجوعة وتوازيها أكثر ما تكون في السجع، ولعلها العنصر الجوهري فيه[٨٩]. إذ الأصل فيه الاعتدال في مقاطع الكلام وهو – أي الاعتدال – مطلوب في كل شيء والنفس تميل إليه بطبعها وتتشوق إليه[٩٠]. يقول ابن الأثير في هذا الموضوع: "وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه"[٩١]، ويشير إلى أن السجع يكثر في القرآن الكريم كثرة تأتي فيها بعض السور مسجوعة كلها[٩٢]. و لأجل ذلك ثبت أن الكلام المسجوع أفضل من غير المسجوع[٩٣].

كما خصص الجاحظ لهذه الظاهرة الشائعة في الأداء الكلامي عند العرب الأولين أكثر من موضع في كتابه البيان والتبيين[٩٤]. نقتطف أمثلة منها لتبيين بعض ما كان يدور على ألسنتهم من أسجاع – سواء لدى الرجال أم لدى النساء – ولا نعدم بقاءه إلى اليوم في كلامنا. من ذلك أن أعرابيا وصف رجلا، فقال: "صغير القدر، قصير الشبر[٩٥]، ضيق الصدر، لئيم النجر[٩٦]، عظيم الكبر، كثير الفخر". وسأل آخر رسولا قدم من أهل السند: "كيف رأيتم البلاد؟" قال: "ماؤها وشل[٩٧]، ولصها بطل، وتمرها دقل[٩٨]، إن كثر الجند بها جاعوا وإن قلوا بها ضاعوا".

ومما أورده كذلك: أنه "قيل لصعصعة بن معاوية: من أين أقبلت؟ قال: من الفج العميق. قيل: فأين تريد؟ قال: البيت العتيق. قالوا: هل كان من مطر؟ قال: نعم، حتى عفى الأثر وأنضر[٩٩] الشجر، ودهدى[١٠٠] الحجر".

إن هذه النصوص وما يشبهها تؤكد أنهم كانوا يستحسنون السجع ويفضلونه على ما سواه، لما فيه من مزايا لا توجد في غيره، فقد " قيل لعبد الصمد بن المفضل بن عيسى الرقاشي لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[١٠١].

وكما ولعوا بتكرار الإيقاع المتوازن في الفن القولي ولعوا فيما سموه بالجناس، وهو من المحسنات اللفظية ويقوم على تكرار اللفظة مع اختلاف المعنى[١٠٢]. واهتموا كذلك بما اصطلحوا عليه بـ(التصدير أو ردّ أعجاز الكلام على صدوره) وهو نوع من تكرار النغم الإيقاعي وورد في كلام العرب بنوعيه: الشعري والنثري؛ ففي الشعر نحو قول الأقيشر الأسدي (طويل):

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه ☼ وليس إلى داعي الندى بسريع

وقول الخليع الدمشقي (كامل):

سكران: سكر هوى وسكر مدامة ☼ أنى يفيق فتى به سكران

وقول صمة بن عبد الله القشيري الملقب بالحماسي (وافر):

تمتع من شميم عرار[١٠٣] نجد ☼ فما بعد العشية من عرار[١٠٤]

إن ترديد الكلمات: (سريع وسكران وعرار) على مستوى صدور الأبيات وأعجازها يوحي بأن الشعراء وجهوا عنايتهم إلى ترديد النغم الإيقاعي نفسه، وهو ما لا يخلو من موسيقى تطرب لها نفس العربي وتستمتع بها أذنه.

أما في النثر فقد ورد في القرآن الكريم كقوله تعالى: "وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه"[105]. و قوله تعالى: "لا تفتروا على الله كذبا فيُسْحِتَكُمْ بعذاب وقد خاب من افترى"[106]. وقوله: "انظر كيف فضّلنا بعضهم على بعض وللآخرةُ أكبر درجاتٍ وأكبرُ تفضيلا"[107].

كما ورد في أقوالهم نحو: "الحيلة ترك الحيلة" ونحو: "سائل اللئيم يرجع ودمعه سائل"[108].

ولا نعدم في هذا المجال أن الاتباع من الظواهر اللغوية التي لها علاقة بالتركيب الصوتي ومن ثم فهو مظهر من مظاهر تحقيق الإيقاع وتجسيده في الأداء الكلامي عند العرب الأولين، ولذلك كثر في استعمالهم[109] فقد سئل بعضهم عن سر وجوده في كلامهم، فقال: "هو شيء نتد[110] به كلامنا" نحو قولهم: ساغب لاغب[111] وهو خبّ ضبّ[112] وخراب يباب، وقد شاركت العجم العرب في هذا الباب[113].

الناظر في هذه الألفاظ وما يماثلها يستنتج أن الإتباع إنما استعمله العرب لتوكيد الكلام. ولعله أهم وظائفه. ومثله ما يدعى بالازدواج أو المزاوجة بين كلمات تتجانس مبانيها وتتكافأ مقاطعها ومعانيها، من ذلك قولهم: القلة ذلة والوحدة وحشة، واللحظة لفظة، والهوى هوان، والأقارب عقارب، والمرض حرض، والرمد كمد، والعلة قلة، والقاعد مقعد.

هذه الأمثلة وما في منزلتها كانت العرب كثيرا ما تراعيها في العدول بالكلمات عن موازينها المألوفة لاقترانها بما يناظرها في الوزن، ولأجل ذلك اغتفر فيها مخالفة القياس[114].

ومنه نخلص إلى أن المنشأ النفسي لميل العرب للإيقاع المتوازن وشيوعه في الفن القولي بشكل لافت إنما هو التركيب النفسي للشخصية العربية القديمة التي طبعتها حياة الصحراء القاسية والرتيبة، حيث لا جديد في مشاهدها التي تتكرر كل يوم، فأثر ذلك في ذوقها وحسها حتى ظهر في لغتها[115]، على مستوى الألفاظ والمفردات ممثلا في تناسب السواكن والحركات، والحركات والسواكن، والطول والقصر، وظهر على مستوى العبارات المركبة ممثلا في التناسب الذي يحققه السجع والازدواج والإتباع والتكرير... وما إلى ذلك وكلها ظواهر إيقاعية نالت من اهتمام العرب بها الشيء الكثير.

الهوامش :

---

(١) ينظر: الدلالة الصوتية لكريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية ط ١ ، ١٩٩٢ ص٧ وما بعدها.

(٢) سورة البقرة: ٩٣.

(٣) سورة القصص: ٧١.

(٤) ينظر: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت ١٩٨٢ ص١٠٧١ ، ١٠٧٢.

(٥) ينظر: الدلالة الصوتية، هامش ص١٠.

(٦) ينظر: الدلالة الصوتية ص١٤٩.

(٧) نفسه ص١٥.

(٨) هي جارية الخليفة الوليد بن عبد الملك، ثم آلت بعد وفاته إلى أخيه سليمان بن عبد الملك.

(٩) هو مغني سليمان بن عبد الملك ونديمه وسميره.

(١٠) ينظر: العقد الفريد لابن عبد ربه: شرح وضبط أحمد أمين وآخرين دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٢، ٦\ ٦٦-٦٩.

(١١) سورة طه: ٤٤.

(١٢) سورة القصص: ٣٤.

(١٣) سورة النحل: ١٢٥.

(١٤) سورة الإسراء: ٥٣.
(١٥) سورة العنكبوت: ٤٦.
(١٦) ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة لخالد سليمان: مجلة الآداب جامعة قسنطينة (الجزائر): العدد ٤، ١٩٩٧ ص ٢٥٨.
(١٧) ينظر: فقه اللغة وخصائص العربية لمحمد المبارك. دار الفكر بيروت ط ٧ ،١٩٨١ ص٢٨٢، وينظر: اللغة الشاعرة لعباس محمود العقاد، مكتبة الأنجلو المصرية: ١٩٦٠ ص ٧، ٨.
(١٨) البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل: بيروت (د.ت) ٢٨٨/١، ٢٨٩.
(١٩) المقابسات، تحقيق حسن السندوبي ،المطبعة الرحمانية بمصر ط ١: ١٩٢٩ ص ٣١٠ وينظر المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السلجماسي تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط (المغرب) ص ٤٠٧.
(٢٠) المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية بيروت ط ٢ ، ١٩٩٩ ، ١٤٩/١.
(٢١) الفاصلة القرآنية بين المبنى والمعنى لعيد محمد شبايك. دار حراء: القاهرة ط ١ ، ١٩٩٣ ص ٧٠.
(٢٢) ينظر: التعبير الموسيقي لفؤاد زكريا، دار مصر للطباعة ط ١ ، ١٩٥٦ ص ٢٠ ،٢٦.
(٢٣) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥١، المتن والهامش.
(٢٤) نفسه ص ١٥١.
(٢٥) ينظر: الفاصلة القرآنية بين المبنى والمعنى ص ٧٠ ، ٧١.
(٢٦) ينظر على سبيل المثال: عيار الشعر لابن طباطبا العلوي تحقيق طه الحاجري: دار سعد زغلول: القاهرة ١٩٥٦ ص ٣. وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة ط ٥ ، ١٩٨١ ص ١٧.
(٢٧) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية لسمير أبو حمدان: منشورات عويدات الدولية بيروت،باريس ط ١، ١٩٩١ ص ٦٦، ٦٨. و ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٧٦ ص ٦٧.
(٢٨) مقدمة للشعر العربي: دار العودة ، بيروت ط ٤ ، ١٩٨٣ ص ٩٤.
(٢٩) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي لمحمد العبد، دار المعارف، مصر ط ١: ١٩٨٨ ص ٣٣.
(٣٠) ينظر: المرجع نفسه ص ٣٣ ، وينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٦٩.
(٣١) أي هو تنظيم زمني للحركة، ومن ثم فهو تنظيم زمني لحركة اللحن.
(٣٢) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥١ ، ١٥٢.
(٣٣) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ص ٣٣.
(٣٤) وهذا لا ينفي معرفتهم بالأنساب والأنواء والسماء وبشيء من الأخبار والطب، وهي لبساطتها لا ترقى إلى تمثيل عقليتهم تمثيلا حقيقيا خلافا للشعر والنثر.
(٣٥) ينظر: فجر الإسلام لأحمد أمين، دار الكتاب العربي بيروت ط ١٠ : ١٩٦٩ ص ٤٦ وما بعدها. والشعر الجاهلي لعبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني: مكتبة المدرسة بيروت ١٩٨٦ ص ٦٩ وما بعدها.
(٣٦) لغتنا الجميلة لفاروق شوشة، مكتبة مد بولي، القاهرة (د.ت) ص ١٦٥.
(٣٧) العارضة: هي هنا القدرة على الكلام.
(٣٨) المنة: هي هنا إما القوة وإما القلب، فتصير قوة المنة تعني قوة القلب.
(٣٩) ينظر: البيان والتبيين ١/ ١٧٦.
(٤٠) النثير: الكلام المنثور.
(٤١) لم يرد هذا فيما توفر لديّ من معجمات كالعين والجمهرة ولسان العرب ويبدو أن فيه شذوذا تصريفيا حيث صحت الواو، وقد ورد في القاموس المحيط (المقياص) بالياء المنقلبة عن واو لأجل الكسرة التي قبلها، والمقياص والمغاص كلاهما يعني النزول تحت الماء.
(٤٢) ينظر: البيان والتبيين ١/ ١٧٩.
(٤٣) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥٢، وفقه اللغة وخصائص العربية ص ٢٨٠.
(٤٤) ينظر: عبقرية اللغة العربية لعمر فروخ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨١ ص ١٠٧.
(٤٥) سورة الكهف: ٧٩.
(٤٦) ينظر: الدلالة الصوتية ص ١٥٣، ١٥٤.

(٤٧) سورة الكهف: ٢٩.

(٤٨) سورة يونس: ١.

(٤٩) سورة النساء: ١.

(٥٠) ينظر: نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى للبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر ١٩٨٤ ص ٤٥-٥٣.

(٥١) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٦٨، ٦٩.

(٥٢) ينظر: المعجم المفصل في الأدب لمحمد التو نجي، ١/ ٣٨٦؛ ٣٨٧.

(٥٣) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٦.

(٥٤) العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة ط ٢ إيران ١٤٠٩ هـ ١/ ٥٣. وينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية لمجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١، ١٩٨٤ ص ٤٧.

(٥٥) ينظر: منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية تونس ١٩٦٦ ص ٢٢٢.

(٥٦) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت ١٩٩٥، ١/ ١٥٩، ١٦٠، ١٩٣، ١٩٤.

(٥٧) ينظر: المثل السائر لابن الأثير ١/ ١٥٩، ١٦٠.

(٥٨) ينظر: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي: دار القلم، دمشق، ط ٢، ١٩٩٣، ١/ ١٧.

(٥٩) ينظر على سبيل المثال: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٧، والأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ٤٩

(٦٠) ينظر: بعض الشواهد التي استدل بها ابن الأثير، في المثل السائر ١/ ١٩٣ وما بعدها.

(٦١) ينظر: العين، ١/ ٥٢، ٥٣.

(٦٢) موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٢٢، ٢٣.

(٦٣) البيان والتبيين ١/ ٦٦، ٦٧.

(٦٤) ينظر: المصدر نفسه، ١/ ٦٥ وما بعدها.

(٦٥) الجرشى: النفس، وهي من قبيح ألفاظ المتنبي.

(٦٦) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٧٠.

(٦٧) ينظر: المثل السائر ١/ ١٨١.

(٦٨) المرجع السابق ص ٧١.

(٦٩) ينظر: دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط ٤، ١٩٨٠ ص ٧٥ وما بعدها.

(٧٠) هي كلمة فارسية تعني الحجر.

(٧١) ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الجيل ودار الفكر، بيروت (د.ت) ١/ ٤٧.

(٧٢) الغلائل: جمع غلالة وهي شعار يلبس تحت الثوب.

(٧٣) ينظر: المثل السائر ١/ ١٨١، والإبلاغية في البلاغة العربية ص ٨٢.

(٧٤) ينظر: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت (د.ت) ١/ ٤٦، ٤٧.

(٧٥) النزوان: الوثب أو التفلت والسَّوْرة.

(٧٦) النقزان: الوثب إلى أعلى.

(٧٧) ينظر: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب بيروت ط ٣، ١٩٨٣، ٤/ ١٤، ١٥ والخصائص ٢/ ١٥٢، ١٥٣.

(٧٨) ينظر: دلالة الألفاظ لإبراهيم أنيس ص ٧٥ وما بعدها، والأسس النفسية للبلاغة العربية ص ٥٥، ٥٦.

(٧٩) المرجع نفسه ص ١٩٥.

(٨٠) دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٨ ص ٣٨.

(٨١) السخائم: جمع سخيمة وهي الحقد والضغينة.

(٨٢) ينظر: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢ ص١٦

(٨٣) عيار الشعر، بتحقيق عباس عبد الساتر ص ١٥

(٨٤) ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية ص ٨٣

(٨٥) أي خفيف مسترسل غير جعد .

(٨٦) أي خلاف السبط، وهو المتداخل .

(٨٧) منهاج البلغاء ص ٢٦٠

(٨٨) نفسه ص ٢٦٦

(٨٩) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ٦٠

(٩٠) ينظر: المثل السائر ١/ ١٩٧ والشعر الجاهلي لعبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة بيروت ١٩٨٦ ص ١٢٥ وما بعدها.

(٩١) المثل السائر ١/ ٢٧٢.

(٩٢) نحو سورة القمر وسورة الرحمن مثلا.

(٩٣) ينظر: المثل السائر ١/ ١٩٥، ١٩٩.

(٩٤) ينظر مثلا: ١/ ٢٨٤ ؛ ٢٨٥ ؛ ٢٨٦؛ ٣٠٥ ...

(٩٥) الشبر: قدر القامة.

(٩٦) النجر: الطباع.

(٩٧) الوشل: الماء القليل.

(٩٨) الدقل: محركة أردأ أنواع التمر.

(٩٩) أنضره: أي صيره وجعله ناضرا.

(١٠٠) يقال: دهديت الحجر ودهدهته: أي دحرجته وقذفته من أعلى إلى أسفل وهو تصوير لقوة السيل حتى جرف معه الحجر.

(١٠١) البيان والتبيين ١/ ٢٨٧ .

(١٠٢) ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السلجماني، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط (المغرب) ط ١، ١٩٨٠ ص ٤٨٢ والمثل السائر ١/ ٢٤١ ، والإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت ط ٣، ٦/ ٩٠.

(١٠٣) العرار: وردة ناعمة صفراء طيبة الرائحة.

(١٠٤) ينظر: الإيضاح للقزويني ٦/ ١٠٢، ١٠٣.

(١٠٥) سورة الأحزاب: ٣٧

(١٠٦) سورة طه: ٦١

(١٠٧) سورة الإسراء: ٢١

(١٠٨) ينظر: الإيضاح للقزويني ٦/ ١٠٢

(١٠٩) ينظر ما ذكر منه روفائيل نخلة اليسوعي في كتابه: غرائب اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط ٢، ص٥١ وما بعدها.

(١١٠) هكذا ورد في المزهر للسيوطي ١/ ٤١٤ بينما ورد في الصاحبي لابن فارس (نتدبر) بدلا من (نتد) ولعله تصحيف.

(١١١) أي جائع تعب إلى حد الإعياء.

(١١٢) أي مراوغ.

(١١٣) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف بيروت ط ١، ١٩٩٣ ص ٢٦٣.

(١١٤) ينظر: كشف المغطى من المعاني والألفاظ الواقعة في الموطأ للشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٧٦ ص ٣١٠.

(١١٥) ينظر: فجر الإسلام لأحمد أمين، ص ٤٥ وما بعدها.

التمثيل الصامت: مهارة متخصصة أم منهج لتدريب الممثل؟

سامي صلاح

١. محاولة للتعريف:

ما هو المايم [أو التمثيل الصامت]؛ وكيف يختلف عن الأنواع الأخرى من فنون العرض. إننا بمجرد أن نقبل طريقة لوصف وتعريف فئات المايم، فيمكننا أن نوجه سؤالاً محدداً عن كل فئة: كيف يخدم ذلك الممثل؟ وكيف يخدم الممثل المبتدئ على وجه التحديد؟ إن وضع المايم في فئات سيفيد في كبح جماح التعميم في مجال يجعل تنوعه مراوغاً. ذلك أن كلمة مايم لا تصف فنا محدداً. فنحن نقوم بتعديلها بإضافة كلمة أو كلمات أخرى، فنقول مايم فرنسي، أو مايم أمريكي، أو مايم شرقي، أو مايم تقليدي، أو حتى مايم تجريدي. كما أننا أحياناً نضعها مع كلمات أخرى: مايم/المهرج، مايم/الرقص، مايم/"الزن"، مايم/الباليه، مايم/القناع، إلى آخره. ومن هذا التنوع – وأيضاً من أصل الكلمة اللغوي واستخدامها – في المايم تنشأ الصعوبة في تعريفه.

ولا يستطيع أحد الآن أن يتكلم عن تدريب جاد للممثل دون أن يتعرض بشكل أو بآخر لموضوع اسمه "المايم" أو "التمثيل الصامت". ومع ذلك فمن الصعب وصف العلاقة بين التمثيل الصامت والتمثيل. وحيرتنا تنعكس في تنوع وجهات النظر حول ما نقوم بتدريسه وكيف ندرسه. فبعض مدرسي أو مدربي التمثيل يرون أن المايم هو شيء مثل تمثيل المسرحيات التي تدور في فترة تاريخية معينة، ولذلك يميلون إلى معالجة أساليب المايم بشكل خاص، ويضفون عليه نمطاً غريباً يمتلئ بإشارات وتلويحات وإيماءات كبيرة كما لو كان الممثل يتعرض لتمثيل مسرحية تاريخية. وربما ما دفعهم إلى ذلك أنهم قرأوا – بافتراض أنهم يقرأون! – أن جاك ليكوك قد أشار إلى ما أسماه بـ "البانتومايم الأبيض" على أنه "أسلوب فترة".

وهناك من يرى المايم باعتباره "مهارة متخصصة" يجب تدريسها للطلبة في مراحل متقدمة، بعد أن يكون قد درس قواعد الإلقاء وتحليل الشخصية والمهارات الصوتية والجسدية، إلى آخره. لذا يرون أنه لابد من استدعاء "متخصص" – والمفضل أن يكون أحد فناني المايم "ليتعلم" الطلبة على يديه فنون التمثيل الصامت! ومن ناحية أخرى، يعتبر آخرون – ومنهم كاتب هذه السطور –

أن المايم جزء أساسي من التدريب الأولى لأداء الممثل، وبالتالي يعتبر دراسة "أساسية" لا متخصصة.

وما يزيد الأمر صعوبة هو أننا نجد أن كل فنان من فناني البانتومايم العظام لديه طريقة مميزة لتغيير القيود الحرفية للحركة إلى لغة شخصية خاصة به؛ ولهذا، فطريقة فنان "البانتومايم" فى الـ "السير بجوار حائط" ربما لا تكون نموذجاً جيداً لطالب التمثيل الذي يواجه مثلاً مشكلة التقيد بالأحجام المتخيلة. ومن وجهة نظر المدرس، تكون مثل هذه الصور من الإيهام في العادة عمومية وغير مضبوطة. إن بإمكان الطالب أن يحصل على استفادة من الدراسة بالعين المجردة للصفات الدقيقة للأسطح المختلفة أكثر مما سيحصل عليه من تقليد العرف أو التقليد الشخصي الذي خلقه فنان متفرد.

٢. التمثيل الصامت عبر العصور:

يعرف دليل كامبريدج للمسرح The Cambridge Guide to Theatre المايم والبانتومايم على أنهما يشيران إلى ظاهرتين مميزتين ومختلفتين: مايم، من الكلمة اليونانية ميموس mimos، وهي شكل من أشكال المسرحية الكوميدية الشعبية، كما تعنى أيضاً الممثل الذي يعرضها. أما جون راسل تايلور فيذكر فى قاموس المسرح Dictionary of Theatre أن البانتومايم كمصطلح، حين لا يستخدم بالتبادل مع المايم، يشير إلى "عروض كريسماس مثيرة حسياً وغير منطقية، مبنية على القصص الخرافية، لكنها محشوة بأغان شعبية وكوميديا يومية وبمساحة الجمهور الروتينية. وقد بدأ كتنويع من الـ"هارليكانية"، وبحلول القرن التاسع عشر تطور إلى أن أصبح جزءاً رئيسياً من البرنامج .. مثل عرض سندريللاCinderella– من أوبرا أنتونيو روسيني (Antonio Rossini)، وعلاء الدين، وجاك وشجرة البسلة Jack and the Beanstalk، وما إلى ذلك.

ويعتقد البعض أن البانتومايم، مثل الرقص، له أنواعه المختلفة. فالإيماءة، والنظرة، وهيئة الجسم، وباختصار، كل التعبيرات الجسدية، لا تكون هى نفسها بالضبط مع كل شخص: فكل هذا يتنوع مع السن، والشخصية، وحالة الممثل، الذي يجب عليه بالتالي أن يولى انتباهاً شديداً فقط لتلك الأنواع التي يجد نفسه متمكناً فيها أكثر بشكل خاص. وما لم يمتلك الممثل صفات جسدية معينة ونزعة طبيعية نحو البانتومايم، فلا يمكنه أن يتوقع أن يرى مناوراته تكلل بالنجاح. وكما يقول جان–لوي بارو [1] فالرقص هو طفل الموسيقى، والبانتومايم هو طفل الصمت. لكن، رغم أنهما يأتيان من قطبين متعارضين، فالراقص وفنان المايم يعدوان لكي يقابلا بعضهما.

لكن المعنى الأصلي لكلمة "مايم mime" فى اللغة اليونانية القديمة هو "يحاكي" أو "يقلد"، أو "يمثل"، وكانت أحياناً تعنى "عرض". وفى العصور القديمة كانت هناك دائماً صلة وثيقة بين المهارات الصامتة، التي لا تحتاج إلى كلام — الأكروبات، والسير على الحبل وتدريب الحيوانات – وبين التهريج، وهو ما يعتبر تقليداً جانبياً من تقاليد المسرح، إنه تقليد الـ ميموس، الذي وجد جنباً إلى جنب مع التراجيديا والكوميديا الكلاسيكية.

أما فى الاستخدام الحديث لكلمة مايم، فهي تعنى بإيجاز كما ذكرنا: التمثيل بلا كلام. وقد تطور هذا المفهوم من جوانب معينة من الـ كوميديا ديللارتيcommedia dell'arte [2]، ومن استخدام التمثيل الصامت فى عروض الباليه وفى المسرحيات العادية.

بعد ذلك تطورت عروض المايم لتجد لنفسها مكاناً مستقلاً بها. ومنذ أوائل القرن التاسع عشر ظهر فنان المايم العظيم ديبيرو [3]، وكان عاملاً هاماً فى ممارسة هذا الفن فى فرنسا أكثر من أي بلد آخر؛ وفى العشرينيات تم إحياؤه على يد إتيين ديكرو ووجد عديدًا من الفنانين المتحمسين له مثل جان–لوى بارو ومارسيل مارسو.

المايم هو شكل من المسرح يعتبر بشكل عام شكلاً دراميا. وهو يتخذ لنفسه كوسيلة للتعبير ما عرفته سوزان لانجر (Susan Langer) بـ "الإيهام الأولى primary illusion" للنحت - أي: الفراغ الافتراضي virtual space، في نسق "الحجم الحركي kinetic volume" [٤]. إن المايم يخلق ذلك الإيهام عن طريق تنظيم أجزاء الجسد في علاقتها ببعضها البعض.

ويقول رودلف لابان: "لقد تطور فن المسرح من المايم، والذي هو عرض لحركات داخلية من خلال حركات خارجية. المايم هو منبت الشجرة التي تفرعت إلى الرقص والدراما. والرقص يكون مصحوباً بالموسيقى، والدراما بالكلام. وكل من الموسيقى والكلام يتم إنتاجهما عن طريق الحركات التي أصبحت "مسموعة". المايم هو ذلك الفن المسرحي الذي تكون فيه الحركة الجسدية عالية الأهمية، وهو الشكل الفني الذي يكاد يكون مجهولاً في عصرنا".

نستطيع أن نتبين مما سبق مدى التنوع المذهل في التمثيل الصامت - مايم أو بانتومايم - وربما ندرك أيضاً أنه عنصر أساسي في تدريب الممثل منذ البداية؛ وأنه ليس "أسلوب فترة"، بل منهج من مناهج استخدام/الذات [٥]. وفي هذه الدراسة - التي تستكمل بحثي في هذا الموضوع [٦] - سأحاول "تفكيك" فن المايم بحيث يمكن رؤيته عن قرب. لكن قبل ذلك، ربما تكون مراجعة لبعض المعلومات التاريخية، مفيدة في التوصل إلى وجهة نظر بشأن أهمية المايم لطالب التمثيل.

مايم وبانتومايم: هما مصطلحان متلازمان، أحياناً يتميزان، وكثيراً ما يندمجان ليصبحا شيئاً واحداً. لكن في العصور الكلاسيكية كانا يشيران إلى ظاهرتين مميزتين ومختلفتين. ومسألة الفرق بين المايم والبانتومايم لم يتم حسمها بعد، فهناك شروح كثيرة للفروق بين المايم والبانتومايم بقدر ما هناك مؤدون. وهناك بعض "النظريات"، أو الاجتهادات، التي تحاول تقديم هذه الشروح. فالمصطلحان تبادلا المعنى وأصبحا مختلطين عبر القرون. واليوم يتم استخدامهما بشكل تبادلي للإشارة إلى عرض إيمائي بلا كلام.

ومجرد ذكر كلمة "بانتومايم" يزيد من حيرتنا. ومنشأ الحيرة أن الباحثين، وفناني المايم أنفسهم، لم يتمكنوا بعد من الوصول إلى تفريق قاطع ونهائي بين النوعين من التمثيل الصامت، وكل ما قيل في هذا المجال مجرد اجتهادات. وإذا شاهدنا العروض المقدمة حالياً في النصف الغربي من الكرة الأرضية، وحتى في دول آسيا، فسنجد أن بعضها يسمى بانتومايم، والآخر يسمى مايم، بينما تحمل هذه العروض - وفقاً للاجتهادات - سمات وعناصر تنتمي لكلا النوعين. والبحث في هذه الاختلافات بينهما لم ولن ينتهي! و"لكي نضاعف الخلط"، كما يقول باري رولف، نضيف أن "بعض اللغات (الألمانية، والتشيكية) ليس بها كلمة منفصلة لـ "المايم"؛ فهو يسمى "بانتومايم". لقد غيرت هذه الكلمات معانيها، وحتى دون إلقاء نظرة سريعة إلى صانعي التعاريف. ومع ذلك لم تتوقف اللهفة والبحث عن تعريف أبداً".

كما قلنا آنفًا، كان المايم، يعني شكلاً من أشكال المسرحية الشعبية الكوميدية، كما كان يشير إلى الممثل الذي يؤديها. وكانت المسرحيات في البداية تحاكي تهكميًا الشخصيات الأسطورية، لكنها أصبحت فيما بعد اسكتشات عن الحياة المعاصرة، وكانت الشخصيات (شخصيتان أو ثلاث شخصيات) ترتدي مختلف الأقنعة والـ فالوس (phallus = رمز عضو الذكورة) [٧]. وقد ملأ ابيكارموس (تقريبًا ٥٣٠-٤٤٠ ق.م.) مسرحياته بصور التلاعب اللفظي (التورية)؛ وأعطى سوفرون Sophron من سيراكيوزا Syracuse هذا اللون صبغة أدبية. وكان هيروداس Herodas يحول صوراً موجزة للحياة اليومية، مقدما شخصيات مثل ناظر المدرسة، والمتسوق ذي المطالب والعنيد، والطبيب النصاب كشخصيات ثابتة ومعيارية. أما إيوفرون Euphron من سيراكيوز (تقريباً ٤٣٠ ق.م) فقد ارتقى بالنوع إلى مستوى أدبي كان له تأثير في فنانين آخرين.

وكـان الإغـريق يسـمون البانـتومايم "الرقص الإيطالي"، بعد تقديمه فى روما فى ٢٢ ق.م. عن طـريق أشـهرهم بيلادس الذي قدم كورال بعدد كبير بدلاً من المغنى الفردي، وباثيللوس من صقلية. وقـد لقيا متاعب مع السلطة والرقابة بسبب ارتكاب الفسق. وكان الرقص شيئاً أساسياً، وربما كان يتضمن حركات إيقاعية تلائم نوع المسرحية.

وعـند الـرومان، تغـير المايم في كل من الشكل والمحتوي. وقامت الممثلات (ميماي mimae) بالاشتراك في العروض، وتم الاستغناء عن الأقنعة.

بـدأ تـنوع المـايم – أو البانـتومايم – مـن العصـور القديمة، فقد كان هناك أنشطة مسرحية فى اليونان القديمة غير التراجيديا والكوميديا، لانعرف عنها الكثير لأنها لم تكن جزءاً من الاحتفالات المدعمة مـن الدولـة، ولـذا لم يصـلنا سـجلات كثيرة. وكان العديد من ضروب التسلية يوضع عادة تحت عنوان واحد: المايم؛ أي أنه كان مصطلحًا يطلق بلا تمييز على العروض وعلي المؤدين.

وكـان المـايم يـتراوح بـين مسـرحيات قصـيرة، ورقصات محاكاة، وتقليد الحيوانات والطيور، والأكـروبات والشعوذة والألعاب السـحرية، وهكـذا. وربمـا كانـت بعـض فرق المايم الصغيرة تقدم عروضها فى المآدب وفى مناسـبات أخرى، ويعود ذلك إلى القرن الخامس ق.م. وعلى هذا كان فنانو المـايم هم أول المحترفين الذين قدموا عروض تسلية، وكانوا بالتأكيد أول من سمح للنساء بالاشتراك معهـم. وكانـت هـذه المـسرحيات فـى الـبداية تقـوم بمحاكـاة سـاخرة ("بـارودى parody) للشخصيات الأسطورية، لكنها أصبحت فيما بعد اسكتشات عن الحياة المعاصرة.

ولا شـك أن أحـد أسـباب انحـدار التراجيديا الرومانية كان ازدهار البانتومايم، والذى قدم في عهـد أغـسطس Augustus. كـان عرضـاً صـامتاً يقدمه راقص مقنّع (وهو مؤدى البانتومايم نفسه) بمصاحبة أغنـية مـن الكـورس؛ والموضـوع مأخوذ من الأساطير اليونانية، لكن كان المهم هو رشاقة الراقص ومهارتـه في محاكـاة الأفعال والأحـداث الـتي يتم وصفها. وكان فنان البانتومايم يستخدم أحيانـاً أكثر من قناع خلال العرض، وأحياناً ما كان يقدم العرض اثنان من فناني البانتومايم. وكان مـن أقدمهـم بـيلادس وباثيللوس (Pellades and Bathellius) كما ذكرنا آنفا. ويبدو أنهما أول مـن قـدم هـذا الشكل في روما في ٢٢ ق.م. كانا عبدين محررين من شرق اليونان؛ ويبدو أنهما صاغا الشـكل عـلى الـنموذج الـيونانى، ونـالا شـعبية هائلـة لمهارتهمـا في الـرقص. وبيـنما كانت عروض باثيللوس "بيرلبسكية (هزلية) في سمتها الأسـاسية، كانت عروض بيلادس جادة وتراجيدية ومن ثم كان لها تأثير باق.

وكـان هـذا الشكل الغريب من العروض محتقراً من المتعلمين، لكنه ظل يحظى بشعبية هائلة. وتوجـد معلومـات عـن مغـنين فرديين (ومـنهم الإمـبراطور نـيرون!) قدموا عروضًا حول موضوعات تراجـيدية. أما المايم فكان نسخة رومانية من الشكل اليوناني المنتشر وقتها؛ وكان عبارة عن فقرات سوقية هابطة ومرتجلة في أغلب الأحوال.

ويعتبر البانـتومايم الـروماني (أو فابيولا سالتيكا fabula saltica)، سـابقاً للباليه الحديث، لأنـه كـان في الأسـاس رقصة تحكى قصة. وكان معروفاً في اليونان منذ القرن الخامس ق.م، رغم أنه كـان يتضـمن عادة راقصين أو أكثر. وفي روما كان رقصة فردية، رغم احتمال وجود مساعد. وكانت حبكات عروض البانتومايم مأخوذة عادة من الأساطير أو من التاريخ. وكان يصاحب الحدث/الفعل كورس يغنى وأوركسترا من الفلوت والمزامير والطبول.

كـان يطلـق عـلى المـايم الرومانى أحيانًا اسم فابيولا ريسينياتا fabula riciniata، وقد ذكر لأول مـرة فـى رومـا فى ٢١٢ ق.م. وبعد عام ١٧٣ ق.م. سيطر المايم، الذي كان يشترك فيه الكثير مـن المومسـات، عـلى لـودي فلوراليس lude Florales (احتفالية الزهور). وكان المؤدون يخلعون ملابسهم على المسرح.

وفي عهد يوليوس قيصر (١١٠-٤٤ ق.م.) أخذ المايم شكلاً أدبياً على يد ديسيموس لابيريوس (Decimus Labirius). ومع الوقت حل المايم محل "الفارص الآتيللى Atellan farce" كقطعة تقدم فى الاستراحة وبعد المسرحية التراجيدية. ولأن ممثلي المايم، على عكس فناني البانتومايم، كانوا لا يرتدون أقنعة، ولأن المايم كان به عنصر بذاءة، فقد أصبح الشكل الروماني أكثر بقاء وشهرة.

كان يوجد إذن نوعان من عروض المايم: شعبي وأدبي. أما الشعبي فهو عروض كوميدية فظة يكون اعتمادها الرئيسي على الحركة والإيماءة؛ وكان يشمل فقرات راقصة، وغناء، وحيلاً وشعوذة. وكان يعتمد غالبا على أداء واقعي لشخصيات نمطية، وارتجال جزئي يقوم على التهريج. وقد ظهر "المايم الأدبيliterary mime" في القرن الثالث ق.م.، وكان ينظم بالشعر وباللهجة القديمة، وليس مؤكداً ما إذا كان مقصوداً للعرض. وهناك ثمان قطع باقية تعتبر أمثلة لهذا النوع – – وهي في أغلبها تصور نساءً يقمن بأعمال لا تليق بالسيدات مثل جلد العبيد؛ كما أن ثيوكراتيس (Theocrates)، وهو معاصر لهيروداس، قد كتب بعض القصائد التي تعتبر هي الأخرى مايم، أو متأثرة بقوة بشكل المايم. ولابد أن الكوميديا الرومانية في بداياتها قد تأثرت أيضاً بمسرحيات شعبية من هذا النوع.

كان النوع الأدبي عبارة عن أحاديث فردية طويلة ("مونولوجات") أو حوارات يكون مقصود بها غالباً، لكن ليس دائماً، أن تقرأ لا أن تمثل. لكن هذه العروض لم تزدهر بشكل فعلى إلا فى العصر الهيلليني، وانتشرت فى شرق البحر المتوسط -- وبعد عام ٣٠٠ ق.م.، زاد ظهور فناني المايم فى الاحتفالات، رغم أنهم لم يسمح لهم أبداً بنيل عضوية نقابة "فناني ديونيسيوس".

وينعكس تزايد الإقبال على فناني المايم فى ظهور مدرسة لكتاب "المايم الأدبي" فى الإسكندرية وجنوب إيطاليا. وكانت عبارة عن مشاهد قصيرة واقعية عن الحياة اليومية.

ورغم أن المعارضة المسيحية حاولت إخماد المايم بعد أن تولى قنسطنطين السلطة فى ٣٠٦ م.، فإنه بقى حتى العصور الوسطى فى شكل المغنين المتجولين jongleurs الذين كانوا فى البداية يقدمون فقراتهم فى منطقة الأوركسترا، لكن بعد أن تفوق المايم على التراجيديا فى الشعبية، أصبحوا يعرضون على خشبة المسرح أمام ستار خلفي. كما عرضوا فى السيرك، وفى منازل النبلاء مع الموسيقيين والمشعوذين والأكروبات و"صانعي العجائب". وزادوا من فظاظتهم وبذاءتهم، وأصبحت أغانيهم البذيئة مشهورة، وكانت تسمع فى الشوارع. وفى سعيهم وراء التصفيق، كانوا لا يتورعون عن تقديم مشاهد تحوى مضاجعة الحيوانات، والزنا، بل وصلب المسيح كذلك!

ورغم أن فناني المايم كانوا فى أحط درجة اجتماعية فإن شهرتهم وصلت إلى درجة أن أسماء بعضهم حفظت، وإلى أن أصبح المايم فى مرتبة قريبة من الكوميديا والتراجيديا. كانت مسرحياتهم شرائح من الحياة، ساخرة بدرجة لاذعة وبذيئة للغاية، مع تركيز على الخيانة الزوجية، والاحتيال، والحياة المنزلية الشاقة. وتميز الساتير السياسي بين ٣٠ م و٢٠٠ م، خاصة مع كوينتوس لوتاتيوس كاتوللوس (Quintus Lutatius Catullus). وكانوا يسخرون من المسيحيين، مع تهكم من طقس التعميد.

وعكس المايم، كان البانتومايم يتخذ نغمة إما جادة أو كوميدية. وكان المؤدى يرتدى قناعاً لكل شخصية جديدة؛ وكان يغير ملابسه وقناعه خلال فترة توقف أو فقرة كورالية. وكان يستخدم خطوات وأوضاعًا ووقفات جسم تقليدية. كما كان يقوم بحركات تعبيرية برأسه ويديه، مع الحركات الطبيعية للجسم: الانحناء، الدوران، والقفزات. ولذلك كان يتدرب بلا توقف، وكان يتناول وجبات خاصة ليس بها دسم! وكان محبوباً دائماً من الطبقات الراقية، ومع ذلك كان

متهماً دائماً باللا أخلاقية والتأثير السيئ في العامة. وكان النبلاء والنبيلات يمتلكون الفنانين ويستخدمونهم لمتعتهم الخاصة.

وفي العصور الوسطى كان المهرجون والمغنون المتجولون هم خلفاء فناني المايم الرومانيين. فقد عاد تهريجهم وحماقتهم للظهور في الشخصيات الكوميدية، غالباً كشياطين ورذائل مجسدة، في مسرحيات الأسرار الفرنسية والإنجليزية، وفي الهزليات الفرنسية في تلك الفترة. وكما نعرف، فقد تزايد في العصور الوسطى هجوم الكنيسة، فمنع القساوسة من حضور العروض. وكان الممثلون متهمين باستخدام أقنعة الشيطان، وكانوا بالتالي لا يتم عمادهم إلا بعد هجر المهنة. ولم يكن لمسيحية أن تتزوج ممثلاً وإلا طبق عليها الحرمان الكنسي. وهناك قصص عن ممثلين هجروا المسرح وظهروا كقديسين مثلما يحدث في الأساطير. على سبيل المثال: يحكى أنه في القرن الثالث، خلال عرض للإمبراطور ديوكليتيان (Diocletian)، تخلى ممثل اسمه جينيسوس (Genesius) عن هجاء (ساتير) التعميد المسيحي وتلقى تعميداً حقيقياً. وفي ثورته عذبه ديوكليتيان ليجبره على تقديم تضحية للآلهة الوثنية. وقد جعله رفضه قديساً، لكنه كلفه حياته. كما يحكى عن ممثلة عظيمة اشتهرت بالخلاعة من آنتيوك اسمها "بيلاجيا التائبة Pelagia the Penitent"، طلبت، عند سماعها وعظ البيشوب سانت نومس (Bishop St. Nommus)، أن تعمد، ومنحت ثروتها للبيشوب، وهجرت مهنة التمثيل وارتدت ملابس الرجال!

وقد أعلن القديس أوغسطين أن الشيطان قد جلب البانتومايم إلى روما كطاعون. ويذكر لوسيان أن أحد المهاجمين تعجب لماذا "نجلس ساكنين ونستمع إلى صوت الناي، ونشاهد تصرفات شاذة يقوم بها مخلوق مخنث ينهض في ثياب ناعمة ليغني أغانيّ فاسقة وماجنة ويقلد شهوانية العاهرات بمصاحبة آلات وترية ومزامير وأجراس مجلجلة".

وقد عارض ترتوليان (تقريباً ١٦٠-٢٤٠ م.) [٨] كل ما كان يبهج الجمهور. والواقع أن قوة عواطف الجمهور هي التي أدت إلى خلق أكثر أشكال الدراما التي يكرهها ترتوليان: المايم والبانتومايم. كان الذكور المخصيون يمثلون الأدوار النسائية ويقدمون محاكاة تهكمية درامية لطقوس الكنيسة مما جعل المسيحيين الأوائل يستشيطون غضباً. كانت مثل هذه العروض بالنسبة لترتوليان أداة الشيطان تم انتقاؤها بحرص، وقد اخترعت لتحط من قدر الإنسانية وتدمر سلطة الرب. وكان يعتقد أن البانتومايم قد زرع جذور عدم الامتثال البيوريتاني والاحتجاج السياسي القائم على الكتاب المقدس. كان ترتوليان أول ناقد دراما "أصوليًا"، وكان يسمى نفسه "من/ولد/ من/جديد". وقد تحدى المسرح بسؤال: "لم يكن مشروعاً أن نسمع ما قد لا نقوله، لماذا يكون مشروعاً أن نرى شيئاً يكون خطيئة حين نفعله؟"

ورغم إدانة الكنيسة، فقد شكل كلا الشكلين - المايم والبانتومايم - الجسر الذي نقل تقاليد التمثيل المحترف إلى العصور الوسطى. وحاول البعض تكييف فن المايم لكي يصلح للموضوعات المقدسة. وقد حرمت الـ ميماي من الكنيسة، فانضمن إلى الفرق الجوالة. ويصف ثيودوريك (Theodoric)، ملك أحد المقاطعات، كيف أنه أرسل إلى ملك فرنسا أحد فناني المايم وقال عنه "رجل ماهر يجمع إلى فن التعبير عن المشاعر بالإيماءات وحركات الوجه، تناغم الأصوات البشرية وأصوات الآلات الموسيقية".

وقد انتقل الاحتفاظ بالتقاليد الإيمائية إلى فرق الكوميديا ديللارتي، فقد كان نوع الكوميديا الذي تقدمه جسديًا ولفظيًا أيضاً بدرجة كبيرة. وربما كان ارتباطها بالتعبيرية الصامتة ناتجاً عما حدث حين قدموا عروضهم لأول مرة في فرنسا؛ فقد وجدوا الجمهور لا يعرف الفرنسية، فلجأوا إلى اللغة العالمية للإيماءة. ولكم أثرت الـ كوميديا ديللارتي في مسرحيات موليير[٩] وماريفو[١٠] وفيدو[١١].

لكن من ناحية الشكل غير الأدبي، ظلت الكوميديا حية فى بانتومايم الـ فونامبولى (البهلوان الراقص على الحبل)، وذلك حين خلق ديبيرو شخصيته النموذجية الأصلية لبييرو الصامت الشاحب المريض بالحب. وكانت "الهارليكانية" فى إنجلترا هى التى حفظت تقليد الكوميديا حتى القرن التاسع عشر، والتي وصلت ذروتها فى فن جريمالدى [١٢]. والهارليكانية هى التي وضعت الأساس للـ"بانتو" الإنجليزي، والذي استمر حتى اليوم، وإن كان فى شكل معدل، ليصبح شكلاً من أشكال المسرح الشعبي السوقي.

وفى القرن السادس عشر، كان الرقص "ضرورة اجتماعية" فى فرنسا، وكان "سيد الباليه" يستطيع أن يحوز معلومات عن الريبرتوار الأساسي لكي ينتقى منه، ويضع فقراته معاً ويتقن تقديم العرض الذي كان يتميز بعلاقة واضحة بين الباليه والحركات الإيمائية.

وإذا تذكرنا مهرج البلاط، فسنكتشف أنه خليفة آخر لفناني المايم القدماء. وقد ظهر كل من مهرجي البلاط والمهرجين البلهاء فى مسرحيات شكسبير. ونحن بلا شك نذكر جيداً شخصية المهرج أو الأحمق The Fool فى الملك لير King Lear؛ أو برناردين (Bernardin) فى دقة بدقةMeasure for Measure الذي يرفض حضور تنفيذ إعدامه لأنه مرتبط بموعد سابق، وحماقة لانسلو جوبو الطفولية فى تاجر البندقية The Merchant of Venice، وأمثلة أخرى كثيرة.

وكان المنظرون يرحبون بالباليه لأنه يقدم فرصاً لم تكن أشكال الدراما التقليدية تقدمها. فقد كانت الأخيرة مهتمة بما هو ملموس ومحدد، بينما يمكن للرقص أن يقدم أفكاراً، ورموزاً وتورية، واستعارات بصرية أخاذة. وكانوا مسرورين أن يجدوا سلفاً كلاسيكياً ومصدراً فى عروض البانتومايم فى العالم القديم، وخاصة فى مقال للكاتب الساخر لوسيان [١٣] عن الرقص. الذي صرح بأنه يجد الرقص مشبعاً جمالياً أكثر من تراجيديا. وبالتالي تم توسيع أعمال لوسيان، وصدرت كتيبات عن الموضوعات الكلاسيكية وصور مناسبة لاستخدام الباليه. وقد اهتمت الطبقة الأرستقراطية برعاية فن الباليه لأنه يوفر لهم "مخزناً للتحف" يعرضون فيه ثراءهم ومواهبهم ورشاقتهم الجسدية.

وقد بدأ المايم والبانتومايم فى القرن الثامن عشر من الملاهي والمسارح الصغيرة، حيث منعت القوانين المؤدين "غير الشرعيين illegitimate" من استخدام الحوار، وجعلتهم يطورون وسيلة جسدية للتعبير! كان منهم بيير آلارد (Pierre Alard) (مات ١٧٢١)، كانت فرقته ممنوعة من الكلام، فقدم قطعاً صامتة pieces à la muette، أدى فيها الممثلون المايم بأشياء تخرج من جيوبهم. وقد ذهبت مثل هذه العروض إلى لندن حيث تطورت لتصبح البانتومايم الإنجليزي الذي أصبح له سماته المميزة الخاصة. وقد جادل ديدرو [١٤]، الذي كان يشعر بنفور من حالة التمثيل التقليدي، فى أن يتساوى التمثيل الإيمائي بالدراما الشرعية.

وقد أصبحت الإيماءة مبدأ هاماً فى نظرية التمثيل أواخر القرن الثامن عشر: فقد اقترح جوهان جاكوب إنجل (Johann Jacob Engel) (١٧٤١-١٨٠٢) فى أفكار نحو نظام للإيماء Ideas Toward a System of Miming (١٧٨٥-١٧٨٦) أن الإيماءة فى الطقوس كانت تقوم مقام علامات طبيعية، كما يفعل اللون فى الرسم، لكن على الممثل أن يوفر أقوى الوسائل التعبيرية وأكثرها حياة لينعش وعى الجمهور بما يحاكيه. وعلى هذا استنتج أن المايم غير كامل لأنه لابد أن ينقل كلا من الأفكار والمشاعر.

وخلال القرن التاسع عشر تنوع البانتومايم حسب أسلوب أحد الممثلين الرئيسيين: شارل-فرانسوا مازوريه [١٥]، وقد سلم فنان مايم الأكروبات والراقص أسلوبه الأكروباتي إلى آل رافل (Ravel) المشهورين والذين زادوا من شعبية البانتومايم فى الولايات المتحدة، وجعل جين-جاسبار

ديبيرو من شخصية بييرو التمهيد الذي لا غنى عنه للبانتومايم في "مسرح فونامبول Théâtre du Funambule" في باريس [١٦].

وفي العشرينيات من القرن العشرين تم إحياء فن المايم على يد فنانين عظام مثل إتيين ديكرو[١٧] الذي صمم ما يدعي بـ "المايم الخالص pure pantomime" أو بانتومايم الأسلوب pantomime de style. كما ظهر الفيلم الصامت ليؤكد العلاقة بين المايم والتمثيل الهزلي (أو ما يسمي بالكوميديا الفظة = slapstick)؛ كما ظهر جوردون كريج (Gordon Craig) ونظريته في الأوبرماريونيت، ويتس (Yates) ومطالبته بمسرح "نو no" أرستقراطي غربي، وطالب لا/واقعيون آخرون بالإيماءة الرمزية. أما رقص إيزادورا دنكان (Isadora Duncan) (١٨٧٧–١٩٢٧) فربط المايم بالرقص. وقد نفذت إيزادورا ما جاء في كتاب عن منهج الـ"دلسارتية" (نسبة إلى فرانسوا دلسارت [François Delsarte] الذي كان قد حاول تصنيف احتمالات التعبير الانفعالي عن طريق الجسد البشري، ووضع تلك الاحتمالات في فئات متعددة والتي تنقسم إلى فئات أخري)[١٨].

في ١٩٤١ انضم طالب آخر للدلسارتية، تيد شون (Ted Shawn) (١٨٩١–١٩٧٢)، إلى الباليرينا روث سانت دنيس (Ruth St. Denis) (١٨٧٨–١٩٦٨)؛ ليكوّنا منظمة "دنيشون Denishawn" لمجموعات ومدارس العرض. وفي الثلاثينيات قاد شون فرقة تكونت كلها من الرجال، وقادت دنيس فرقة أخري كلها من النساء.

وتطور الرقص الحديث من "دنيشون"، ومارتا جراهام (Martha Graham)(١٨٩٤–؟)، وشارل ويدمان (Charles Wedman) (١٩٠٠–١٩٧٥)، وكلهم ربطوا الرقص بالتمثيل الصامت.

كما ظهرت تدريبات جاك- ديلكروز (Jacques- Delcroze)، وجاك كوبو (Jacques Copeau) [١٩] ومدرسته (التي درب فيها الممثلين بالأقنعة وعزل الجسد كأداة للتعبير وكإعداد للدراما المنطوقة). ومعروف أن كوبو قد ابتعد عن الطبيعية متجهاً نحو الانطباعية. وكان برنامج كوبو للتدريب يشمل تنوعاً من تقنيات الحركة؛ والعمل في الأقنعة وجانبها الجسدي، والمايم، الذي اعتبره الأداة الوحيدة لتدريب الممثل المتكلم. واستمرت مدرسة الـ"فيو كولومبييه Vieux-Colombier" لسنوات قليلة فقط، لكنها كانت قوة أساسية في التدريب المسرحي؛ فاستكشافاتها وتضميناتها لم تستنفد بعد، ولا حتي تم منحها التقدير الكامل.

وكانت الاستكشافات والأبحاث في تحليل الحركة والرقص والمايم، وأشكال أخرى مبتكرة والتي قام بها رودلف لابان (Rudolf Laban) [٢٠]، ذات تأثير كبير في فهم الحركة من كل أنواع النشاط البشري: من حركة العمل الصناعي إلى الرقص والتمثيل. وقد سافر لابان إلى كل عواصم وسط أوروبا، خالقاً رقصات ومهرجانات ومواكب وفرق حركة كورالية (شكل من الرقص الجماعي) وقد طور نظاماً لتسجيل الحركة، "التدوين اللاباني Labanotation" - والمستخدم حالياً.

لقد اندمجت الهارليكانية — من الـ كوميديا ديللارتي - في عروض الـ "ميوزيك هول" و"الفودفيل" بما فيها من كوميديانات بارعين في إلقاء القفشات، وراقصي الأقدام، والمغنين الكوميديين. وكان من أعظم فناني هذا النوع دان لينو(Dan Leno)، والذي قال عنه ماكس بيربوهم (Max Beerbohm): "هذا الوجه تراجيدي إلى درجة كبيرة، بكل التراجيديا المكتوبة على وجه جحش صغير ..".

وقد تحرك فنانو مايم عديدون، قديماً وحديثاً، في اتجاهات أخرى. كان فنانو البانتومايم يعملون مع أشياء متخيلة، لكن شابلن وكيتون عملا مع أشياء حقيقية، والتشيكي ستيبور توربا، تحت تأثير أولئك الصامتين، خلق عرضاً داخل بيئة طبيعية. ومع ذلك فديكرو، الأب الأسطوري

لـلمايم الحديث، يتبع سرداً تقليديا و"تياترو كامبازينو Teatro Campesino" يحكى قصة حياة المكسيكيين/الأمريكيين، مستخدماً مزيجاً من الأقنعة والبانتومايم والرقص الـ "جروتسكى".

والتاريخ يعيد نفسه بصورة ساخرة: ففي مسرح آرتو أخذ المايم والإيماءة الجسدية والرقص والحركات الجمنازية مكان الكلام؛ وكوميديانات الـ"بيرليسك" الأمريكي هم فنانو المايم الرومان، وباليه الكورت الفرنسي، برغم اسمه هذا، لم يكن رقصاً خالصاً بالمعنى الذي نستخدمه اليوم، بل كان مزيجاً من الأغاني والرقص والإبهار في المناظر (وهو العنصر المسيطر مثلما هى الحال فى العروض الإيطالية)، كما يحوى الكلمة المنطوقة.

وفى السبعينيات من القرن العشرين خلقت فرقة "مشروع مانهاتن Manhattan Project" فى معالجتها لـ آليس فى أرض العجائب Alice in Wonderland تفسيراً جسدياً مخيفاً لقصة الأطفال الشهيرة. وقنع "معمل آيوا المسرحىIowa Theatre Lab"، فى مسرحيته موبى ديك[٢١] بأن يترك القصة في الخلفية، مطوراً بعض الإيحاءات والترابطات والتضمينات.

وما زالت الابتكارات تتوالى!

ولابد قبل إنهاء هذا الجزء التاريخي من ذكر كلمة عما يسمي بـ "البانتو الإنجليزي = English panto" فهو: نوع من العروض صعب على الفهم لغير الإنجليز. بدأ في القرن الثامن عشر بتأثير فناني العرض الفرنسيين في الملاهي، الذين قدموا "مشاهد ليلية" مع شخصيات من الكوميديا في لندن. وقد قلدهم جون ويفر (John Weaver) في قطع باليه قصيرة في ١٧١٦، وقلده بدوره جون ريتش(John Rich) مع مشاهد إضافية. وسرعان ما استقر عرض البانتومايم في صيغته المعتادة: الافتتاحية مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية، وبعد تحول الشخصيات إلى أنماط مثل "هارليكان" أو "بانطلونى"، يتحول النصف الثاني من العرض إلى فقرات "هارليكانية" هزلية. وقد ضرب بأداء جون ريتش المثل؛ وزاد من شعبية هذا النوع، حتى إن دافيد جاري [٢٢] اضطر للرضوخ لذوق الجماهير، فأدى بعض شخصياته على مثال هارليكان.

وفي القرن التاسع عشر أصبحت هذه العروض تمثل جانباً كبيراً من البرنامج، ودخلت تقاليد مثل أداء الرجال لأدوار السيدات، تغيير ملابس هارليكان، ثم تحوله إلى بييرو، والمهرج، والأخير عن طريق عبقرية جوزيف جريمالدى.

في العصر الفيكتوري دخلت عناصر البيرليسك والأوبريتا إلى البانتومايم. وقدمت قصص معروفة مثل سندريللا وعلاء الدين. وأصبحت هذه العروض التسلية الأساسية في احتفالات الكريسماس — وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ازدهرت عروض البانتومايم "الباهرة"، بما فيها من مواكب وباليهات، وتراجعت أهمية الـ هارليكانية. لكن بعد الحرب الأولى طغت الكوميديا الموسيقية على البانتومايم، لكنه بقي كعرض محلى له سمات خاصة مثل مشاهد المطبخ والفصل الدراسي، وكورس المغنين، واشتراك الجمهور في العرض بصيحات معينة! ثم، في السبعينيات، عاد البانتومايم التقليدي كعرض مفضل، لكن مع بعض التغيير.

٣. فئات التمثيل الصامت:

كما ذكرنا في بداية هذه الدراسة، ربما ساعد تقسيم التمثيل الصامت إلى فئات فى توضيح ماهيته: وهذه الفئات يمكن اختصارها إلى ثلاث فئات:

الـ "التمثيل الصامت الجسدي"،

"التمثيل الصامت الحسي"

و"التمثيل الصامت السيكولوجي".

لو أننا حددنا أنفسنا بما يسمى بـ"المايم الجسدي"، فالمايم قد يكون أسلوب "فترة" متخصص؛ وعليه لابد أن يكتسب طلابنا مبادئ "استخدام/الذات" قبل دراسة المايم، أو ربما لن

يحتاجوا لدراسة الأخير على الإطلاق. لكن ما يسمى بـ"المايم الحسي" و"المايم السيكولوجي" يعتبران أساسيين لفن التمثيل.

"المايم الحسي" هو وسيلة لإرساء وزن ومادة نسيج ملابس الشخصية، وإحساس الأثاث، ورائحة الهواء، والحالة الداخلية، وجسد الشخصية، إلى آخره. وإرساء كل هذه الصفات الحسية يثرى تحديد الظروف المعطاة للمشهد، ويساعد في خلق الظروف المعطاة التي تحكم المشهد.

أما "المايم السيكولوجي" فيخلق الاتجاهات النفسية ونوايا ودوافع الشخصية مما يساعد المؤدى على توضيح ما يفعله بلا كلام. "المايم السيكولوجي يحور الماضي والمستقبل في الفراغ، كما يتجسد على جسد الشخصية ويظهر من خلال إيماءاته. إن الماضي يشكل مواقفنا النفسية ونوايانا تشكل المستقبل. ويمكن للمايم السيكولوجي أن يعطي مواقف ونوايا لأشياء غير حية (فشارلي شابلن، مثلاً، يجعل شوكتين ترقصان مثل قدمين).

إن جسد فنان المايم هو الأداة، وتشكل عظامه، وعضلاته ومفاصله مفاتيح تلك الأداة، وبالعزف عليها، يحاول المايم "أن يجعل الفراغ الملموس مرئياً". ويصف ريد جيلبرت (Reid Gilbert) فن المايم الذي برع فيه بأنه "مجال واستخدام الفراغ"، ومارسو [٣٣] يصفه بأنه "أن تجعل اللا مرئي مرئياً". وبالنسبة لكيبنس (Kipnis) "فالمايم هو فن خلق العالم عن طريق تحريك وتغيير أوضاع الجسد الإنساني". أما ريتشموند شيبارد (Richmond Sheppard) فيرى أنه ببساطة: "التواصل بالإيماءة".

ويمكننا أن نعتبر وصف جيلبرت للمايم بأنه "مجال واستخدام للفراغ" نقطة انطلاق لتعريف المايم، حيث إن هذه الصفة مفترضة في كل التعريفات الأخرى: فالفنان يمكنه أن يجعل اللا مرئي مرئياً، أو أن يحدد أوضاع جسده، أو يخلق الإيماءات، فقط داخل الفراغ. ومشاعر المايم النفسية تجاه البيئة (الفراغ)، تكون نابعة من خبرتنا الماضية بالفراغ. فنحن لا ندخل البار كما ندخل الكنيسة.

لكن ماذا عن الفراغ الذي يجعله فنان المايم مرئياً؟ إن عمل فنان المايم يشكل نوعين من الفراغ في حالة اصطدام : الفراغ الفعلي (الحقيقي) والفراغ الافتراضي (المتخيل). ويتكون الفراغ الفعلي من الطول والعرض والعمق الفعلي لمكان العرض (خشبة المسرح). هذا الفراغ هو أرضية فنان المايم، الصفحة التي يكتب عليها. أما الفراغ الافتراضي فهو ذلك الذي يخلقه فنان المايم داخل الفراغ الفعلي. والفراغ الافتراضي نوع متفرد من الفراغ قد تكون إكسسواراته مختلفة تماماً عنها في الفراغ الفعلي: قد يكون مليئاً بأشياء بينما الفراغ الفعلي فارغ، وقد يكون بارداً بينما الفعلي دافئ، قد يكون مختنقاً بالدخان أو مشتعلاً بالنار بينما الفراغ الحقيقي نقي. وقد يكون ممتلئاً بأناس أو حيوانات أو أثاث، إلخ. بينما يكون الفراغ الفعلي خالياً تماماً.

ويمكن تقسيم الفراغ الافتراضي والذي يشكل أساس أداء فنان المايم إلى محورين:

المحور الأول يتكون من ثلاثة أبعاد:

١. البعد المادي؛ ويتكون من الأشكال ونقاط الارتكاز (التي يوهمنا فنان المايم بوجودها).

٢. البعد الحسي؛ ويتكون من الملمس ودرجات الحرارة والروائح والأصوات (التي يوهمنا بها الفنان كذلك).

٣. البعد السيكولوجي؛ ويتكون من الاتجاهات والمشاعر والانفعالات داخل الفنان، (والتي تشكل دوافعه لأداء الإيماءات والحركات).

أما المحور الثاني للفراغ الافتراضي فهو يتكون من ثلاثة مراكز :

١. الأول هو الأشياء المتخيلة التي تعطى توضيحاً عملياً لكيفية أن يصبح اللا مرئي مرئياً.

٢. والثاني هو الأشياء الحقيقية التي يمكن أن تشارك هي الأخرى في إيهامات المايم، و"البيئة"، أو الفراغ المحيط بالممثل والذي على الممثل أن يتفاعل معها، ومع أي أشياء، حقيقية أو متخيلة.

٣. أما المركز الثالث فهو جسد الممثل والذي يعد مركزاً لمعلومات أساسية وشائعة لدرجة أن البعض يتجاهلها في تدريب الممثل وفنان المايم.

فيما يخص جسد الممثل كتب جروتوفسكي [٢٤] في نحو مسرح فقير: "أعتقد أن على المرء أن ينمي تشريحاً خاصاً للتمثيل؛ ...وأن يجد مراكز الجسد المتنوعة للتركيز من أجل طرق مختلفة للتمثيل، ساعياً وراء مناطق الجسد التي يشعر الممثل أحياناً أنها مصادره للطاقة".

إن جسد فنان المايم يستجيب بشكل مختلف للمس الحرير أو القطن، لسمك وطول الحبل أو السلك، وهو يستجيب بدرجات مختلفة من التوتر الجسدي. وعلى الممثل بشكل عام، وفنان المايم بشكل خاص، أن يتعلم كيف يصور مثل هذه الاختلافات لو كان له أن يخلق علاقة محددة مع ملابسه، مع الأثاث والإكسسوارات، مع أكواب الشاي والسجاجيد وكل الأشياء التي يتعامل معها، سواء حقيقية أو متخيلة.

إن تكنيك المايم الكلاسيكي الذي وصل إلينا يحتاج إلى سنوات لإتقانه؛ مثل الراقص الذي يكون الانضباط والتمكن الجسدي ضروريين له. فلابد من تدريبات شاقة لتطوير القدرة على التحكم في كل أجزاء الجسد، بالقدر الذي يحتاجه الممثل - لأن فنان المايم الحديث يحاول أن يجسد الحركة/الفعل والشخصية والانفعال بدلاً من مجرد نسخ سماتها الخارجية. فالأفعال/الحركات يتم تقسيمها بغرض دراستها، كما يتم تجميعها، وتبسيطها، أو المبالغة فيها أحياناً.

وباستخدام أعضاء جسده يمكن للمؤدى أن يستخدم الأشياء الحقيقية بطريقة يخلق بها داخلها وحولها قوى متخيلة، أو يعطى الانطباع بأنه يحركها. إنه مثل فنان الخدع والشعوذة الذي يخلق مثل هذا الإيهام؛ ويتحدى الجاذبية، كأنها بلا تأثير. يستطيع كل من فنان الخدع وفنان المايم أن يجعل الكرات معلقة في الهواء إلى الأبد. ويمكنه أيضاً، بقدر محدود، أن يعيد تشكيل الأشياء الحقيقية: فعن طريق تدوير طبق على طرف عصا، يجعله يبدو كما لو أن هناك "حزاً" في الطبق. وبتدوير كرة من يد، عبر الأكتاف، إلى اليد الأخرى، يتسبب في أن نتخيل أو نرى أخدوداً في الجسد!

إن على الممثلين، مثل فناني الخدع، أن يخلقوا قوى متخيلة في الأشياء التي يتعاملون معها، متظاهرين مثلاً أن الحقيبة ثقيلة، أو أن الحذاء صعب خلعه.

وبمقارنة فنان المايم بلاعبي الأكروبات، والبهلوانات، ومن يقومون بالتشقلب ذوى الأجساد المرنة، والقائمين بالحركات المذهلة والخطرة، نجد أنهم كلهم يخلقون أشكالاً افتراضية وقوى داخل أجسادهم: إن فنان الـ "ترابيز trapez" يبدو، وهو يطير في الهواء، منجذباً ناحية يدي من يمسكه. ويمكن لفنان المايم أن يتلقى ضربة متخيلة، فهو يخلق قوى افتراضية في الجسد. وحين تقع الصفعة على وجهه مارة بالذقن، يدير الممثل رأسه بحدةٍ للجانب، معتمداً على قوة الضربة المتخيلة، وقد يقود الرأس العنق والصدر والحوض والساقين في دوران تتابعي يبدو أنه يلقيه في حالة لا توازن.

فنان المايم يتخيل المكان الذي يقع فيه مشهده، والأشياء الموجودة في هذا المكان، وأحياناً الأشخاص المرتبطين بالمكان أو الذي يعملون فيه، ويأخذ في التعامل مع كل هذا. وحسب القاعدة الأساسية لفن المايم - "أنت تراه، نحن نراه" - يضع فنان المايم لنفسه دافعاً داخلياً وإحساساً واضحاً مباشراً تجاه المكان والأشياء والأشخاص، حتى يصل به الأمر إلى أن يراها، وتتشكل رؤيته تلك أحجام الأشياء وأوزانها وارتفاعاتها والمساحات بين قطع الأثاث مثلاً، وأطوال الأشخاص

وأحجـامهم وأشكالهم وأعمارهم. كما يكون داخله اتجاه أو موقف نفسي تجاه كل شيء أو شخص. وعلى أسـاس هـذا الاتجـاه أو الموقـف (الـذي يتكون بالطبع من مشاعر) تتشكل علاقته بالشيء أو الشخص وطريقة تعامله معه.

وهـناك تمـرين يـلجأ له الكثير مـن مدربـي التمثـيل الصـامت - ومنهم كاتب هذه السطور - عـنوانه "اكتشـاف". وهـو تمـرين لتطوير الحساسية لدى الممثل تجاه صفات الأشياء: يوضع الممثل وسـط أشياء عادية متنوعة، ويطلب منه أن يتعامل مع بعضها. وعليه أن يجرد نفسه من "الألفة" التي يشـعر بهـا تجـاه الأزيـاء مـثلاً. كمـا أنـه يجب ألاّ يفترض مثلاً أن الكرة ستدور، وأن القفاز سـيلائم يـده. يجـب أن يكتشـف صـفات الشـيء المسـتخدم، ويجعـل هذا الاكتشاف مرئياً. نعومة الصـوف وخشـونة الصـلب وخفة الورق ووزن الطوب. إلى آخره. يجب أن تنعكس كلها في الحالة التي يكون عليها جسد الممثل.

وقـد وجـدت أن بعـض المدرسـين في ورش التمثيل بالولايات المتحدة يجعلون الطلاب يؤدون هـذا التمرين وهم يرتدون قناعاً محايداً (يسمونه عالمياً)، لأن التمرين يتطلب "الامتصاص" الضروري فـي الشـيء نفسـه، دون أيـة خبرة ماضـية أو أيـة نظـرة مستقبلية. بعبارة محددة: المرء لا يحس بالفـراغ داخل جسده بنفس الطريقة التي يحس بها بالفراغ الذي يحيط بجسـده. ومع ذلك، فهناك بالتأكـيد نـوع مـن الإحسـاس أو الإثـارة نحصل بها على معلومات عن الحالة الداخلية لأجسامنا، وهـذه الفـئة من المايم تتضمن إيهامات بالصحة والمرض، السرور والألم، الجوع والعطش والتخمة - وأيضاً عدم اتزان مثل السُكر والغثيان.

مرة أخري: المايم والبانتومايم:

بيـنما كـان المـايم والبانـتومايم يـستخدمان بشـكل تـبادلي ليصـفا أي شـيء من فقرات الوجه الأبيض إلى العروض الارتجالية بدون إكسـسوارات، فالتمييز بين المايم والبانتومايم لا يكون أكاديمياً فحسـب؛ بـل بالأحـرى يكـون أحـد الشـكلين قـابلاً للامـتزاج مـع تقنية سـتانسلافسكى للتمثيل، وللاسـتفادة من هذا النوع من التحليل، بينما لا يكون الآخر كذلك.

في كـتاب الدرامـا الفرنسـية في القـرون الوسـطى Medieval French Drama، يميز جريس فـرانك (Grace Frank) بـين تـراث المـايم والبانـتومايم: "يشـمل الـ "ميموس Mimos-" ويغطى عروضـاً لأشـكال متـنوعة تـتراوح بـين التهريج المرتجل من أخف الأنواع إلى أنماط الكوميديا الأكثر جديـة والـتي قـد تكـون، جزئياً على الأقل، ملتزمة بالكتابة. ويتكون "البانتومايم" بشكل أسـاسي مـن رقصـات فـردية بمصـاحبة الغناء والآلات الموسـيقية..". إن عمل اثنين من المؤدين يوضح عملياً الفرق كما يوجد في الحضارة المعاصرة.

إن مارسـيل مارسـو يعتـبر "فـنان بانتومايم" بشكل أسـاسي؛ وشارلى شابلن فنان مايم. فمارسـو يـتعامل مـع "لا شـيء هناك" - إنه - هذا الـ"لا شـيء" - يكون دائماً بابًا، أو بالونًا أو قمع آيس كـريم تخيليًا، ويـتم تمثيل الوزن والكثافة بالتوازن/ المضاد وبالاسـتخدام العضلي البارع. مثلاً: عندما "يذهـب بيـب في رحلـة"، يـتم الكشـف عن الشـخص المجاور له بوسائل يستخدمها مارسـو ليخلق منطقة إيجابية من الاتساع السلبي لخشبة المسرح.

ومـن الناحـية الأخـرى فإن شابلن يعمل بأشياء ملموسـة: قبعة، زهرة، علبة، فراش - أشياء تـتحول إلى رمـوز في علاقـة درامـية. في يـده، يكـون الإكسـسوار ذاته بالإضافة إلى الفعالية الدرامية الكلـية لـ"الإكسـسوار لشـابلن". إن إكسـسواراً مطواعـاً مـثل العلبة يمكـن أن يظهـر كعصـا كـرة البيسـبول، أو عصـا بلـياردو، أو مـبرد أظافـر أو سـيف؛ وفـراش مـيرفي المسـتحيل في فيلم السـاعة الواحـدة Clock-One O يصـبح صـورة لكل تنافر باعث على الغيظ. في كل حالة يكون الإكسـسوار

الحقيقي هو نقطة اتصاله وانطلاقه – "رقصة الأرغفة" في التكالب على الثروة Gold Rush أو رقصة ("المفكات") في العصور الحديثة Modern Times هي تنويع خلاق لشيء حقيقي وجوهري للغاية، تم استخدامه بشكل رمزي في اتجاه التجريد والعرض لقضية.

ونادراً ما يعبر مارسو من البانتومايم إلى المايم: في "بيب والفراشة Bip and the Butterfly " يوصل لنا وجوداً لما يشبه الفراشة من خلال حركات الرأس التي تأخذ إيقاع الرفرفة والطيران، وهذا يعتبر بانتومايم. وعندما يصل إليها، تظهر للوجود نظرية جديدة وقيود جديدة. الفراشة ليست إيهاماً في يده، إنها يده هو، ويده حقيقية، إكسسوار يمكنه أن يقبل علاقة وظيفية. و(قطعة) "الشباب، والنضوج، والسن المتقدم والموت Youth, Maturity, Old Age and Death"، وهي بشكل أساسي مشي في المكان، تعتبر مايم. الجسد نفسه كقطعة إكسسوار تتصل بالزمن الدرامي يحث على تجريدية الحياة. هناك مفهوم مباشر عن المايم هو أنه قد أصبح سلعة بلا غرض. كان تقدمه طفيفاً – عملاً تجارياً لقلة من الأشخاص – وربما يصبح نظاماً شاملاً آخر يكرس لاحتفاظ المرء بصحة جيدة، بعيداً عن الشوارع مطهراً الروح وجاعلاً المرء يعيش أطول.

أن نجعل المايم شكلاً فنياً منفصلاً عن المسرح – عنصراً غير مندمج – يقوده فحسب إلى أن يصبح شكلاً فردياً منفرداً يميل إلى جانبه البانتوميمى لا المايمى. وبتذكر جذور معرفتنا الحديثة بالمايم – المشتقة من عمل ودراسة إتيين ديكرو – نرى طريقين علينا نتبعهما: ليس كما أشرت إلى مارسو وشابلن، بل مارسو وجان–لوي بارو. مارسو يواصل كنموذج فردى وبارو يواصل كمخرج/ممثل/منتج لفرقة مسرحية. من خلال دمج المايم المشتق من العمل مع ديكرو وجد بارو نفسه داخل موقف مسرحي. ولو أن المرء درس مقابلات وكتابات إتيين ديكرو بعناية، وحتى حاول أن يفهمها مع مترجم – شخص ما درس مع الـ أستاذ لعدد من السنوات – فسيجد أن ديكرو كان يتحدث بالنظرية الإيمائية ويعرض بالشكل "البانتوميمى". إن تطور طريقتين مختلفتين عن نفس الفصل الدراسي — مارسو/ صولو، وبارو/دراما — يوضح عملياً هذا التناقض.

بلغة المقارنة – إذا حاولنا أن نستنبط بعض الفروق والاختلافات التي ظهرت على مر العصور – يمكننا أن نقول إن فنان البانتومايم أقرب إلى الرقص، وفنان المايم أقرب إلى الدراما؛ وأن فنان البانتومايم مُقَنَّع عادة وصامت، بينما فنان المايم يمكنه الكلام والغناء. الأول يتحرك على الموسيقى، والثاني يتحرك ليمثل؛ الأول يتعامل مع الأشياء والثاني يستخدمها. وفنان البانتومايم يتعامل مع "لا شيء هناك" بينما فنان المايم يتعامل مع إكسسوارات ملموسة. وغير ذلك من الاختلافات – المختلقة أحيانًا – بين الشكلين.

٤. التمثيل الصامت وفنون العرض الأخري:

يرتبط التمثيل الصامت بالعديد من الفنون والمهارات: منها فن "التهريج"؛ وهو الأكثر ارتباطاً بالتمثيل الصامت. وسأعتمد في العرض للعلاقة بين المايم وفنون العرض الأخري على ما جاء في الكتاب الذي حرره باري رولف Mimes on Mime: Writings on the Art of Mime.[٢٥]

كان المهرج القديم يظهر كشخص أبله أو غبي؛ وينشأ سلوكه العبثي من عدم قدرته على فهم أبسط الأمور المنطقية. مثل الشخص الذي حاول بيع منزله، وحمل قالب طوب وراح يعرضه للناس كعينة. وهى قفشة نجدها عند أرليكينو فى الـ كوميديا ديللارتى. مثال آخر نجده فى الرجل الذي يعلم حماره فن العيش بلا طعام، وعندما يموت الحمار من الجوع يقول: "لقد منيت بخسارة كبيرة، فعندما تعلم حماري فن العيش بلا طعام، مات". ومثال ثالث فى الأبله الذي يحلم أنه داس على مسمار وجرح قدمه، فيضع ضمادة عليها. وعندما يحكى لصديقه الحكاية، يرد الصديق "حقاً إننا حمقى، لماذا ننام بأقدام عارية؟" إنها قصص تذكرنا بنوادر جحا، لكنها لا تروى بشكل أدبي فحسب مثل النوادر، بل تمثل بالإيماءة وحركة الجسم.

مثل هذه الشخصيات ظهرت في عروض الـ ميموس. المرتجلة في الغالب. لكنها لم تكن مرتبطة بأي من القواعد التي كانت متبعة في التراجيديا أو الكوميديا العادية. لم يكن هناك تحديد لعدد الشخصيات، وكان هناك نساء، وكن يقمن بأدوار رئيسية؛ كما لم يكن هناك أي التزام بوحدات المكان والزمان. وكانت هناك عروض بلا حبكة، وتتكون من تقليد الحيوانات ورقصات وحيل، ثم ظهرت الحبكات الخيالية في موضوعات تشبه الأحلام.

لم يصلنا الكثير عن عروض الـ ميموس. حتى المكتوب منها. وكل ما وصلنا هو مسرحيات أريستوفانيس(Aristophanes) التي تحوى نفس حرية الخيال ونفس المزج بين الفنتازيا والكوميديا الفظة التي كانت تتسم بها مسرحيات المايم الجامحة والسوقية. لكن، رغم ما تحويه مسرحيات أريستوفانيس من ابتكار، فلا تأثير قويًا لها على تطور الدراما العادية على الأقل. ولو كانت قد عاشت، فقد تم ذلك من خلال المسرح الارتجالي الشعبي.

وهكذا ظهر خط مهرج الـ ميموس المنتمى إلى العالم القديم. عبر المهرجين والمضحكين في العصور الوسطى والزاني والأرليكينو في الكوميديا. في كوميديانات قاعات الموسيقى. والفودفيل والذي يعتبر أعظم إنجازات القرن العشرين في الفن الشعبي: وكوميديا الفيلم الصامت لشابلن وكيتون، وغيرهم. إن القفشات والتوقيت السريع تأتي مباشرة من فن التهريج والرقص الأكروباتي. ويظهر التأثير القوى للمهرج وفن التهريج على مسرح العبث! التهريج الذي يعتبر تقليداً جانبيا من تقاليد المسرح.

وفى القرن العشرين يعلن هودك في مقالة له: "إننا جميعاً نعيش في عالم أحمق، وما لم نكن نريد أن نصبح مجانين، فعلينا نحن أنفسنا أن نصبح حمقى". وفى مقال فيالكا نقرأ: "كنت لفترة طويلة أتأمل في خصوبة وثراء الخيال والفانتازيا الكامنة في التراجيديا القديمة وفى "التهريج" الجديد. إن البناء الداخلي لكليهما قريب إلى قلبي: فهما محددان بطريقة رائعة تقريباً حول المشكلة الرئيسية لكل منهما، ويحتويانها مثلما يفعل لب الفاكهة مع ثمرته، لكن دون إخفائها.... وقد تعلمنا هذه الشجاعة من الأساطير القديمة ومن حالة " مستر " ك""، و(تعلمنا) التصميم من الأمير هاملت؛ وتعلمنا من الحمقى والمهرجين الحكمة القاسية لـ"صدق" الشقلبة التي يؤدونها من خلال الحماس والمرح، دون معرفة متى وأين سيسقطون. وبعد عام من العمل قمنا أخيراً بصياغة العرض الذي يمكنك أن تسميه، لو أحببت - بانتومايم".

ومهرج مايم مثل ديميترى يرمى الكرات ويتعثر ويغنى بلغة غير مفهومة "بربرة Gibberish"، ويعزف دستة من الآلات الموسيقية، معطياً حياة وشخصية للأشياء التي يلمسها؛ ويقفز في الهواء ضارباً صدره بإصبعه مصورًا كرة بنج بونج بلعها ومهرجون آخرون يحطمون الأطباق، ويرتدون ملابس المهرج أو رواد الفضاء أو رعاة البقر، وكثير منهم يقصون الحكايات.

في مقال للوسيان يرد هذا التعريف: "إن مؤدى البانتومايم ممثل قبل كل شيء، هذا هو هدفه الأول، والذي في سعيه إليه (كما نوهت) يمثل الخطيب. وخاصة مؤلف "الخطب"، الذى يعتمد نجاحه، مثلما يعتمد نجاح فنان البانتومايم، كما يعرف، على مشابهة الواقع ، وعلى إعداد لغة للشخصية ...".

ويعطى لوسيان الصفات التي يجب على فنان التمثيل الصامت أن يتحلى بها: "يجب أن يكون لديه ذاكرة، وحساسية، ودهاء، وسرعة فهم، ودقة، وحكم صائب؛ والأكثر من ذلك، أنه يجب أن يكون ناقداً للشعر والأغنية، قادراً على تمييز الموسيقى الجيدة ورفض السيئة. ويجب أن يكون جسده متوازنا بشكل كامل..."، و"شيء أساسي آخر لفنان البانتومايم هو سهولة الحركة. يجب أن يكون هيكله ليناً ومشدوداً في آن واحد، ليقابل المتطلبات المتضادة من رشاقة

وصلابة.."، ".. كما يجب أن يكون عمله كلاً متناغماً – متكاملاً فى التوازن والتناسب، متسقاً ذاتياً، ثابتاً أمام أكثر الملاحظات النقدية دقة، يجب ألاّ يكون هناك أخطاء.."

ويورد رولف هذه العبارة الدالة: "..الموضوع الذي اتفق عليه الجميع هو أن أشكال [التعبير الصامت] تتضمن الحركة. لكن عدم الحركة هى أيضاً شكل من أشكال الحركة!" ويبدأ هذا الفصل بالعصور الوسطى فيقدم مسرحيتين من مسرحيات المعجزات.

وفي مقال عن فنان البانتومايم الشهير جون ريتش، ومقال آخر، لنوفير، تتحدد العلاقة الوثيقة بين المايم والباليه، فيقول ريتش: ".. ستصبح الكلمات بلا فائدة، وكل حركة ستكون معبرة، وكل وضع جسدي سيصف موقفاً معيناً، وكل إيماءة ستكشف عن فكرة، وكل لمحة ستنقل إحساساً جديداً، كل شيء سيكون آسراً، لأن كل شيء سيكون محاكاة حقيقية وصادقة للطبيعة".

وفى مقال بعنوان "كيف تستمتع إلى البانتومايم" يقول هوراس برتين ".. إن الجمهور يتلقى عرض البانتومايم، وحتى الموسيقى التي تعلق عليه وتزخرفه، من خلال بصره وعقله. وانتباه المتفرج يكون أكثر يقظة حيث إنه هو نفسه يخترع الحوار .. ".

وبالنسبة للمايم فى إنجلترا وأوروبا – فى القرن التاسع عشر – فهناك مقالات عن الفنان العظيم جريمالدى، وعن عائلة هانلون–ليز ودان لينو. كما يرد مقال عن "مسرح تيفولى جاردن للبانتومايم"، وفيه يقول كاتبه: "[فى المايم] .. تصبح مشكلة التفسير لها الأهمية الأولى، فكما يحدث عند التحدث بكلام مبتذل فى مسرحية كلاسيكية، يكون السؤال هو كيف تعيد اكتشاف المعنى الأصلي ثم تعطيه طبقته الصوتية الحقيقية؟ الصعوبة فى المايم الكلاسيكي هو حفظ الأسلوب دون أن يتحجر فى سلوكيات غير حقيقية، بينما لا يزال يساهم بشيء أصلى فى طريقة التفسير". وفى مقال آخر يقول كارلو بلاسيس: "يجب أن يكون البانتومايم بسيطاً، واضحاً وسليماً إذا كان مقصوداً به أن يكون تفسيراً أميناً لأحاسيسنا. كل ما لا يمكن فهمه فى لحظة الفعل يكون مجرد عدم إتقان أو نقص..".

ويقدم لنا القرن العشرون – حتى عام ١٩٥٠ – مقالات لمشاهير هذا الفن مثل جورجى فاجيو وكوليت وجان–لوى بارو (الذي يقارن المايم بالشعر والموسيقى والنحت)، وإتيين ديكرو الذي ابتدع ما أسماه بـ المايم الجسدي mime corporel، كتقنية وفلسفة للحركة، كما طور مايم التماثيل statuary mime.

وعن الأفلام الصامتة يقول رولف إن فاجيو: "رأى الأفلام كاستمرار للمايم، وكان فنانو المايم فى البداية يطاردون من مخرجي الأفلام بسبب براعتهم فى التعبير الجسدي. وقد اعتمدت الأفلام الأولى، خاصة الكوميدية، على الحركة أكثر من اعتمادها على الكلمات، وكان فنانو المايم مهرة بشكل خاص فى تقنيات التواصل الصامت". ويقول فاجيو فى مقاله: "إنه أمر حتمي أن تصبح الأشكال المتنوعة من البانتومايم، واحدة بعد الأخرى، عتيقة الطراز وزائلة؛ لكن فن المحاكاة سيوجد على الدوام، لأنه أول وسائل التعبير البشرى وأكثرها تأثيراً. ويضيف: "إن من ينجح فقط.. هم "فنانو البانتومايم" أو "بانتومايم/الباليه" الذين لديهم .. طرقاً للتعبير والتي تظل إنسانية".

ويحوى مقال بارو الفقرة الهامة التالية: "فى فن المايم، يمكن لعنصرين أن يخلقا قيماً تشكيلية: هناك من ناحية الإيماءة التي ما زالت جزءاً من الفعل لا يمكن الاستغناء عنه؛ ومن الناحية الأخرى، هناك تلك الإيماءة المستقلة بذاتها والتي هى "التشبيه" (البلاغي) بالكورس فى التراجيديا، إنها الموضوع بالنسبة للشعر، وبالتأكيد فهي يتم تحولها إلى شعر خالص. الفرق بين الواحدة والأخرى يكون كبيراً بقدر الفرق بين النثر والشعر". وفى موضع آخر يقول: "الجديد بالنسبة للمايم الحديث هو أنه يمكنه أن يبلغ مستوى التراجيديا. فهو يصبح فناً نبيلاً، وإلى هذه

الدرجـة يمكن مقارنته عن حق بالمايم الشرقي. لكن ليس فيه في الواقع شيء شرقي، هناك ببساطة حقيقة أنه قد وصل إلى درجة من الرفعة تجعله جديراً بهذه المقارنة".

أما ليفار فيعرف المايم بأنه: "التعبير في العينين، النظرة التي هي الانعكاس الأكثر إخلاصاً واكتمالاً لدخائل الروح. ومع ذلك فهي لا تقدم مرآة للروح - بل بالأحرى تعرض العاطفة بوضوح على العالم الخارجي، تلك العاطفة التي تسبق الفعل المزمع القيام به". كما يؤكد أن ".. فن المايم يلعب دوراً كبيراً للغاية في رقص الباليه. أليس هو الأساس الحقيقي لـ "باليه/كحدث" الذي دعا إليه نوفير؟"

وهناك مقالات لفناني السينما الصامته مثل ماكس ليندر وشارلي شابلن ولوريل وهاردي وهارولد لويد، وغيرهم، وتؤكد هذه المقالات ارتباط فن "التهريج" بالمايم — وهنا نكتشف أن شابلن يرفض "المايم السيكولوجي حيث يقول: ".. أعتقد أنك كفيل بأن تقتل الحماس لو أنك غصت بعمق أكثر من اللازم في سيكولوجية الشخصيات التي تبتكرها. أنا لا أريد أن أعرف شيئاً عن الأعماق، لا أظن أنها مشوقة. ..".

وتقدم إنجنا إنترز في مقالها وجهة نظر مثيرة للاهتمام: "المايم فن وحيد، لأن فنان المايم يعمل في عالم منعزل تسكنه مخلوقات خيالية، والتي تتخذ شكلاً مادياً زائلاً من خلاله فحسب". .."فنان المايم ليس أكثر من وسيط جسماني - الآلة التي يعزف عليها شخوص خياله رقصتهم للحياة. هو أو هي يكون شخصاً وحيداً ليس لدى المتفرجين ولا شخوص خيالاتهم أي اهتمام به".

ويقول شارلز ويدمان في مقاله: "كلمة "بانتومايم" لا تعني بالنسبة لي تقديم عرض صامت، كما تُعرفها أغلب القواميس، أو مجرد أن تحكي قصة .. دون استخدام كلمات تشرحها. إنه بالنسبة لي نقل فكرة إلى حركة، وبث الحياة في، أو تحريك، الإحساس الكامن وراء الفكرة، التحريك الذي تصبح فيه فجأة كل فصلة ونقطة، كل اللحظات الصامتة لمسرحية غير مكتوبة، تصبح واقعاً في الحركة".

وهناك مقالات لمشاهير فن المايم في الفترة المعاصرة في أوروبا وآسيا (مثل جاك ليكوك ومارسيل مارسو وداريو فو ولاديسلاف فيالكا من أوروبا، والذي يؤكد بدوره دور المهرج، ومثل ماماكو يونيياما من آسيا)، ثم في الولايات المتحدة (لوت جوسلار وديك فان دايك وبول ج. كورتيس، وغيرهم). وفي هذا الجزء من الكتاب يرد في مقال مارسو عدة ملحوظات بارعة، منها "أن "بانتومايم الأسلوب" يعرض ويوضح كل الرمزية المتعلقة بالإنسان: الإنسان/الإله، الإنسان/الحيوان، أو ببساطة الإنسان، محاصراً بين الحلم والواقع، الحياة والموت". وأيضاً: ".. على الإيماءة أن توضح/ وتشرح"، و"..الحوار ليس في مجالنا. لكن ما يمكن للمرء أن يعبر عنه في المايم هو: الموت، أو حالات متوسطة عابرة مثل الحب، الأحلام، الجوع، العطش، وتحولات تصل إلى مصيرها النهائي. وكذلك حالات متعارضة: الحلم/الواقع، الحب/الكراهية، الثروة/الفقر، المعاناة/البهجة، ..".

ويعرف مقال جاك ليكوك التمثيل الصامت بأنه يكمن "في الإيماءة وراء الإيماءة – وفي الإيماءة وراء الكلمة، وفي حركة الأشياء المادية، وفي الأصوات، وفي الألوان والأضواء،..."، وفي موضع آخر يقول: "إنه — التمثيل الصامت – الإيماءة التي تلخص وترمز لإيماءات كثيرة في الحياة اليومية، "كلمة كل الكلمات". كل ما هو عظيم يميل نحو السكون (السكون هو أيضاً إيماءة)". ويؤكد ليكوك أهمية دراسة فن التهريج في مدرسته، لكنه يبتعد به عن السيرك التقليدي، بل يركز في تدريباته على "البحث عن السخيف والضحك في الإنسان".

وفي مقال كتبه الثنائي بينوك وماثو، "المايم وشيء آخر"، تتأكد فكرة أن المايم كلمة غامضة: فربما كانت تعني التصنع، أو الإيحاء، أو نوع من الشعوذة (إثارة شيء خيالي)، وكل من يشير إلى

هـذه المعاني على حق. "لكنه شيء آخر كذلك،..."، "..فطموحنا هو أن نحس وننقل هذه الرعشة، .. التي تكشف عن الكيان السري، الداخلي، وتعبر عما لا يمكن التعبير عنه، وترى خلال ما هو ظاهر". ويعلن الكاتبان أنهما يشعران بأنهما "أقرب للممثل منهما إلى الراقص، نوع الممثل الذي يسميه آرتو "لاعب الرياضة الانفعالي" الذي يمكن لجسده كله .. أن يستعيد تلك الحياة التي تكمن في الأعماق، والتي تكون عادة غير مرئية،...".

وفي مقال لكليفورد ويليامز يعلن الكاتب أن مهمة فنان المايم هي أن يكتشف أو يصنع "فناً إيمائياً قادراً على التعبير عن كل دقائق السلوك الإنساني والشخصية البشرية". .. و"أن سيكولوجية الإيماءة تتطلب توضيحاً دقيقاً أحياناً - حركة العينين وحدها أو اللعب بعضلات الوجه"، وأن ".. المايم ليس فناً مسرحياً أفضل، لكنه مختلف". أما المهرج الروسي بابوف فيعلن في مقاله أنه "باستخدام المايم، ودون نطق كلمة واحدة، خلقت كاريكاتير لنوع من الخطباء المدعين بشكل لا ريب فيه. كان المتحدث "يتكلم" بإسهاب، ويصبح مثاراً، ويخلع سترته، وحذاءه، ويشرب ماءً من جردل كبير ويمسح فمه بنشافة". ..

يلي ذلك مقال لتومازوسكي الذي "خلق عروض بانتومايم جماعية متقنة مستلهمة من الرسم. والنحت، والمعمار، والمسرح الشرقي، ومبنية على نماذج أصلية حضارية مثل جلجامش، ديونيسيوس، هاملت، فاوست وفويتسك". في المقال يؤكد تومازونكي أن "الحركة هي تأكيد للحياة". وأنه لذلك يحاول "أن يشيد مسرحه من خلال الحركة"، وأن فنان المايم "يبدأ من لا شيء، من "الصفر"، من العرى أو التجرد. ومن هنا يجب أن يتأصل أو ينشأ التعريف الذاتي لفنان المايم: "أنا أكون". أنا أكون وأنا أجد نفسي في النقطة المركزية للكون". ... "البدء بالـ "ذات" يمكن الممثل من أن يمر إلى المرحلة الثانية: التحريك بناءً على الأمر "هنا أبداً!"" أما داريو فو فيفرق في مقاله بين "أداء الإيماءة" (وهو صنع الإيماءة) وبين "تشكيل الإيماءة" (وهو بناء الإيماءة من الداخل).

ونصل إلى تنوع آخر في عروض المايم وهو مايم فرقة الـ"مامنشانز"، التي تقدم فقراتها كلها بالأقنعة. وترد في المقال ملاحظة ذكية هي أنه "بإمكاننا دائماً أن "نغش" بوجوهنا. لكن ليس بإمكاننا أن نغش مع الجسد".

وفي مقال لفنانة المايم اليابانية ماماكو يونياما، تتحدث عن عمل حياتها: فقرة من أربعين دقيقة - تسمى "البحث عن الثور The Search for the Bull"، والتي خلقتها "من قانون الـ"زن" المسمى "الثيران العشرة The Ten Bulls "، باستخدام رمز الإنسان الذي يحاول أن يمسك ويروض الثور". وهنا لابد أن نضيف ملحوظة عن هذه الفنانة: لم تكن ماماكو يونياما تعرف المايم الغربي حتى رأت مارسو وبدأت تقلده وهي في العشرين، وسرعان ما اشتهرت. وكانت تتبع نموذج الـ"زن" (طقوس تعبر عن الصفاء وعن القوة الناعمة). وبدأت في ١٩٦٩ في خلق مسرحيات مايم - بعد فترة تدريس ودراسة وشهرة! لكن هذا المايم لم يعد انعكاساً للشكل الغربي، بل متأثراً بتأملات الزن (وقد سمي "مايم الزن التأملي") الذي يعبر عن نماذج الكمال من خلال نسيان الذات، وعن القوة من خلال الثبات، وعن التناغم بين الذات والعالم. كانت عروضها مليئة بروحانية متجسدة.

وهناك مقال للفنان الأمريكي متعدد المواهب ديك فان دايك الذي يعترف بحبه لأداء "القفشات الجسدية، النوع الأقرب للأفلام الصامتة لشابلن وكيتون، ولوريل وهاردى ..". ويلي ذلك مقال لبول كورتيس مؤسس "مسرح المايم الأمريكي" الذي يصفه بأنه توازن خاص بين فنون التمثيل، والحركة، والبانتومايم، والتصميم، والكتابة المسرحية". وفي هذا المسرح يقرر كورتيس أنهم يستخدمون موسيقى قليلة للغاية: "ويتراوح الصوت لدينا من أصوات منطوقة مجردة يصنعها

المؤدون، إلى قطع موسيقية إلكترونية. ومرة كل حين تحتوى المسرحية على استخدام خاص لكلمة واحدة. كما أننا لا نستخدم الوجه الأبيض". ومن هذا المنطلق، يعتبر هذا المسرح عودة إلى مسرحيات المايم القديمة التي كانت تستخدم الأغاني وأحياناً الحوار المنطوق.

ويأتي مقال كارلو ماتزوني- كلمنتى ليؤكد أثر الـ الكوميديا على فن المايم، فالكاتب يقرر أنها أوحت له بإعادة "اكتشاف سحر المؤدى، كيف كان يعمل، ماذا كان يفعل، وإلى حد ما، لماذا كان يفعله..". ويقرر فى موضع آخر أن بداية تدريب مؤدى المايم وتصوير الشخصية تكون فى الجسد. ولذلك يعلن أن "التركيز فى (عمله) يكون على الاكتشاف/الذاتي للجسد. ويتفق معه صامويل آفيتال فى مقاله، إذ إنه يقرر أن "أول استعداد للمايم هو أن تصل إلى معرفة الجسد البشرى من خلال التدريب والتجربة". ويضيف أنه "على مؤدى المايم أن يفكر بالحركة، بالرؤية، بالصور"، و.."المايم بالنسبة لي طريقة لأن "تكون" وأن "تصبح". إن المايم أكثر من مجرد فن، إنه أسلوب حياة...". ".. ليس المايم مجرد مهارة فى التمثيل بلا كلمات. إنه عملية توسيع ومد للوعي لما وراء مجرد الحساسية، والزمن، والمساحة. إنه القدرة على توصيل هذا الامتداد بوضوح، بمهارة فنية، على خشبة المسرح، لكي تعكس حالة البشر فى زمننا المرتبك".

ويقدم مقال ر.ج. دافيز "المنهج في الحركة" وجهة نظر بسيطة بشأن "إعطاء دافع للحركة الخارجية من مصدر داخلي". ويعلن دافيز أن ما ينتج عن هذا المنهج فى الحركة "ليس رقصاً حديثاً، ولا أيًا من تنويعاته، ولا البانتومايم وصوره". وهو هنا يؤكد فكرة التمييز بين المايم والبانتومايم، رغم استخدام المصطلحين فى وصف "أي شيء من فقرات الوجه الأبيض إلى العروض الارتجالية بدون إكسسوارات ..".

وعن المهرج روبرت شيلدز – أحد المتخصصين فى شخصية بييرو – يكتب فيشنر فى مقال "المايم فى الشوارع"، فيقول: "يتحول بييرو، وقد سلب منه قلبه، إلى "الرجل الآلي". العينان شاخصتان، لا ترمشان، الوجه متبلد كالخزف، ينزلق بحركات متناسقة صغيرة ومتشابكة، الذراعان تقطعان (الهواء) وتنتفضان مثل روافع أصابها سعار، الرسغان يلفان بدقة على محاور الضبط، والرأس يمتد ويبرز فجأة مثل عفريت العلبة". هذه الفقرة تصف مهارات صعبة على مؤدى المايم أن يمتلكها؛ مهارات تجمع بين شقاوة المهرج ورشاقة راقص الباليه، وطبعاً قوة تعبير الممثل "الناطق".

وفي خاتمة الكتاب (الـ "إبيلوج") نقرأ ثلاث مقالات تعبر عن آراء ساخرة مضادة للمايم: الأولى لماكس بيربوهم، والثانية لمارك بلانكويه؛ والثالثة والأخيرة لفنان السينما والمسرح الشهير وودى آلان، والذي يتمادى في سخريته من فن المايم إلى حد كبير. يعترف بيربوهم أنه لم يستمتع أبداً بعروض المايم، لكنه يردف قائلاً: "لكن لا تفترض أنى أعنى أنك يجب أن تتجنبه! الخطأ خطئي..". ويعلن بلانكويه (الذي يذكر معد الكتاب أنه لا يعرف عنه شيئاً!): أن "البانتومايم ناقص ولن يستطيع أحد أن يتحمله بعد ذلك".

أما وودى آلان فيملأ مقاله بالتعليقات الساخرة على المايم وفنانيه، فيقول إن المايم هو نقطة الضعف الوحيدة فى "درعه الثقافي"؛ وأنه كان دائماً "لغزاً مستعصياً بالنسبة له". وهو يسخر بشدة من أحد العروض التي شاهدها، موضحاً عدم قدرته على تفسير تعامل المؤدى مع أشياء غير مرئية، حيث إنها من الممكن أن تكون أي شيء! ويصل به الأمر إلى حد أنه حاول أثناء العرض أن يساعد "فنان المايم فى توضيح تفاصيل مشهده بالتخمين بصوت عال لما يفعله بالتحديد. "وسادة .. وسادة كبيرة. وسادة؟ تبدو مثل الوسادة ..".

ربما تكون هذه الخاتمة الساخرة للكتاب تعليقاً غير مباشر على ما يحدث لفن التمثيل الصامت في وقتنا الحالي، فالاهتمام به يذوي، حتى في دول الغرب. ومع ذلك، وبالرغم من ذلك، فما زال رواده وفنانوه يبتكرون الجديد في هذا الفن.

إن الابتكار والتجديد والتحوير والتطوير في أساليب عروض التمثيل الصامت لم - ولن - يتوقف. ويكفي أنه قد تم "حقن" بعض هذه العروض بتصميمات حركية تعبيرية، وأيضاً بقفشات "المهرج" الجسدية. كما ظهرت "عروض البانتوميم الراقصة" على يد راقصة الكباريه الألمانية فالسكا جيرت (Valeska Gert) (١٨٩٢-١٩٧٨)، التي تعتبر رائدة في عروض البانتومايم "الجروتسكية"، والتي استخدمت فيها ماكياجاً غريباً وحركات دائرية صعبة في فقرات كئيبة ومرعبة يدور بعضها حول شخصية عاهرة!

ربما كانت هذه الابتكارات، ومحاولات إعطاء التمثيل الصامت أشكالاً جديدة متطورة، تعبيراً عن رغبة فنانيه الجامحة في استمراره والإبقاء عليه حياً. وأعتقد أنها محاولات ناجحة، وأن رغبتهم قد تحققت.

مهارة ومنهج للتدريب:

يمكننا أن نتوصل من خلال هذه الدراسة - بمختلف أقسامها - إلى إجابة على السؤال الوارد في عنوانها، وهي كما يلي: رغم أن التمثيل الصامت يعتبر فنًا قائمًا بذاته من فنون التمثيل، إلا أنه - في نفس الوقت - يصلح لأن يكون إحدي وسائل تدريب الممثل. فالتأمل في اعتماد جاك كوبو في تدريباته على التمثيل الصامت، وفي استكشافات رودلف لابان للحركة، وارتباط التمثيل الصامت بفنون الحركة، مثل الباليه والأكروبات والتهريج (والتي تشكل عاملاً هامًا في تدريب الممثل)، كل ذلك يؤكد هذه الحقيقة.

وبإمكاننا أيضًا أن نستدل من الجزء الخاص بفئات التمثيل الصامت أهمية استخدام هذه الفئات في تدريب الممثل. فالتعبير الصامت - الضروري للممثل - لا يمكن أن يستغني عما يسمي بالتمثيل الصامت الحسي [أو الحواسي] أو التمثيل الصامت السيكولوجي. فحيث أن المايم الحسي هو وسيلة يصل بها الممثل إلى وزن ومادة نسيج ملابس وجسد الشخصية، فلا شك أن الممثل يحتاج إلى تدريبات لإرساء هذه العناصر وصقلها. وسيساعده إرساء هذه الصفات الحسية في إثراء ارتباطه بـ "الظروف المعطاة" لأي مشهد يتدرب عليه.

وبما أن "التمثيل الصامت السيكولوجي" يخلق الاتجاهات النفسية ونوايا الشخصية ودوافعها، فلا شك في أهميته للممثل في توضيح ما يفعله بلا كلام. أما التمثيل الصامت الجسدي فلا حاجة لتوضيح أهميته في التدريب الحركي للممثل.

لقد سبقت الحركة الكلمة، والتمثيل كظاهرة إنسانية [بمعني تقديم عرض أمام متفرج] بدأ بلا كلام، بل بإيماءات وإشارات وحركات ربما يصاحبها بعض الأصوات. وكلمة مايم - كما يقول "إيبرت" - تحمل المعاني التالية: "عرض جسدي لتصرفات الإنسان، محاكاة، محاكاة جسدية لتصرفات الإنسان، عرض أو تمثيل"

ونجد لزامًا علينا أن نكرر قول رودلف لابان: "لقد تطور فن المسرح من التمثيل الصامت: ... التمثيل الصامت هو منبت الشجرة التي تفرعت إلى الرقص والدراما. والرقص يكون مصحوباً بالموسيقى، والدراما بالكلام. .. التمثيل الصامت هو ذلك الفن المسرحي الذي تكون فيه الحركة الجسدية عالية الأهمية، وهو الشكل الفني الذي يكاد يكون مجهولاً في عصرنا".

وليس من قبيل المبالغة إن قلنا إن الممثل الذي لا يستطيع التعبير الإيمائي، والذي يعجز عن توصيل معني ما دون أن ينطق، لا يعتبر ممثلاً، بل مجرد ناطق لسطور المؤلف بطريقة قد تكون جيدة وتبرز "بعض" معاني النص. لذا فقناعة كثير من رجال المسرح - وكاتب هذه السطور ينضم

إليهم في قناعتهم — أن التمثيل الصامت لابد أن يكون جزءًا هامًا من تكوين أو تدريب الممثل. ولذا لا غرابة "أن نكتشف أنه أحد المكونات الأساسية التي قامت وتقوم عليها برامج ورش التمثيل المختلفة المنتشرة في أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. ورغم اهتمام ستانسلافسكي بالإيماء والحركة [العمل الجسدي] عمومًا، فإن عمله على التعبير الصامت تواري وراء تركيزه الشديد على التطور السيكولوجي للشخصية والحياة الداخلية للدور.

إذن، فتدريبات التمثيل الصامت تساعد الممثل على معرفة جسده، هذه المعرفة الضرورية لكي يحسن استخدامه في التعبير عن المواقف المختلفة. والأمر يصل في أغلب الأحيان إلى الاكتشاف: أن يكتشف الممثل أن بإمكانه أن يقول بوجهه عبارة معينة، أو أنه يستطيع أن يقوم بحركة معقدة لم يكن يخطر له أنه يملك القدرة على القيام بها. ومن خلال تدريبه على الحركة الصامتة المعبرة يصل الممثل إلى التحرر الجسدي، مما يمكنه من توسيع مجال الحركة، وتقوية العضلات الضعيفة وتمكينها من القيام بحركات معينة، بالإضافة إلى الوصول إلى تجارب وأحاسيس جسدية لم يجربها من قبل. إن تدريبات التمثيل الصامت تعلم الممثل كيف يعزل أعضاء الجسم ويتحكم فيها وكيف يصل إلى حالة الاسترخاء اللازم لعزل الحركات التي تؤديها أعضاؤه والتحكم فيها.

قد يكون هناك فنانون تخصصوا في فن التمثيل الصامت، خاصة بعد أن أصبح في العصر الحديث فن يتسم ببعض الخصوصية، له قواعده. ويتميز كثيرًا عن غيره من فنون العرض. لكن هذا لا يلغي ضرورة أن يمتلك الممثل شيئًا من براعة التعبير الصامت. فليس من الضروري أن يكون فنان التمثيل الصامت ممثلاً "عاديًا"، لكن من المحتم أن يكون الممثل العادي متمكنًا من تقنيات التمثيل الصامت، بالإضافة إلى ضرورة براعته في فنون أخري [مثل الغناء، والرقص، والتهريج!]

وتداخل التمثيل الصامت مع الفنون الأخري المذكورة يعني — ضمن أشياء أخري — أنه لا يقتصر بالضرورة على كونه مهارة متخصصة — بل إنه جزء لا يستهان به من تدريب الممثل.

الهوامش:

١. جان-لوى بارو (Jean-Louis Barrault): (١٩١٠-١٩٩٤) ممثل ومخرج فرنسى أسهم بشكل ملحوظ في خمس عقود من المسرح. كانت أول عروضه في الـ "آتيلييه Atelier" في الثلاثينيات، وقد هلل لإحداها آنتونين آرتو لأنه حقق نموذجه. وقد انضم بارو فى ١٩٤٠ إلى الـ"كوميدى فرانسيز Comédie-Française" حيث قابل مادلين رينو (Madeleine Renaud)، وهي ممثلة بارزة ورائعة وزوجته فيما بعد وشريكته في الإخراج. هنا بدأ يخرج ويمثل كذلك: كان عرض [مسرحية] كلوديل (Claudel) الخف الحريري Le Soulier de satin [The Satin Slipper] في ١٩٤٣ نجاحًا خاصًا. في ١٩٤٦ ترك هو ورينو ليكونا فرقتهما الخاصة. وفي "مسرح ماريني Marigny Theatre" كفرقة خاصة وبعد ١٩٥٩، في الـ"أوديون Odeon" مع دعم الدولة، كانت سياستهما أن ينتجا خليطًا من المسرحيات الجديدة والكلاسيكية. وكان أعظم إنجازات بارو هو مراعاة أن مسرحيات كلوديل اللفظية [المليئة بالكلام] يمكن أن تنجح في المسرح، لو منحت أسلوب عرض محددًا وإيمائيًا بصورة كافية: وقدم ستًا من مسرحياته. وقد تعلم الكثير من فنان المايم إتيين ديكرو (Etienne Decroux) قبل الحرب (كما أوضح عمليًا في دور ديبيرو Debureau في فيلم كارن (Carne) أطفال الجنة Les Enfants du paradis)، وكانت عروضه بارزة ورائعة في تفاصيلها وعنصر الابتكار في حركتها المادية/الجسدية. وقد قدم مؤلفين جددًا كثيرين، بما فيهم يونيسكو (Ionesco)، دوراس (Duras)، وفوتييه (Vauthier)؛ وقام بإعداد عدد من الأعمال للمسرح بنفسه. كان أكثرها شهرة رابيليه Rabelais (١٩٦٨)، التي عرضت في قاعة المصارعة في "مونتمارتر Montmartre". هذا العرض، الذي كان يحتفل بالتحرر من السلطة، كان رده على مالرو (Malraux)، الذي كان قد طرده من منصبه في الأوديون لسماحه للطلبة باستخدامه منتدى عامًا للمناظرة والنقاش. وفي ١٩٧٢ حول محطة "أورسي Orsay" السابقة إلى منطقة عرض، ونصب خيمة سيرك داخل المبنى؛ وفي ١٩٨١ انتقل إلى "تياتر دي رو-بوينت Théâtre du Rond-Point"، مَزْلَجَة جليد صناعي للتزلج سابقًا في Champs-Elysees

وفي سنه المتقدمة، أصبح بارو، الذي كان في الأصل يقرن ويتطابق مع المسرح الشامل، ممثلاً نجمًا ينظر له بنفس الاحترام الذي ينظر به إلى أوليفييه (Olivier) في إنجلترا.

٢. كوميديا ديللارتي Commedia dell arte: أو "كوميديا المهنة". مصطلح ظهر فى القرن الثامن عشر ليشير إلى نوع من المسرحيات المرتجلة كان يقدم فى الشوارع والأسواق فى إيطاليا منذ حوالى القرن الرابع عشر، وكان معروفاً باسم كوميديا ديللى زانى commedia degli zanni، أو أول إمبروفيسو all improwiso. وهذا النوع هو الشكل الذى ارتبط بفرق التمثيل التى رفض أفرادها النصوص المكتوبة لكنهم وافقوا على الشخصيات الثابتة. وكان أن حددوا أنماطها ورسموها بتحويل الشخصيات الرئيسية للهزليات الرومانية القديمة إلى شخوص نمطية كارتونية جديدة نسبياً: الطبيب، بانطالون والكابتن والمغفل بعيد النظر هارليكان، والوضيع بريجيلا، وسكابان، وسكاراموش، وغيرها. وبسرعة أصبح هذا الشكل الجديد للمسرح، وبالتحديد هذا النوع الجديد من التمثيل، شهيراً جداً فى إيطاليا. وتأثير هذا النوع فى القرن العشرين يبدو واضحاً فى مناهج تدريب الممثل وأساليب الأداء المسرحي. وأكثر من استخدم تقنيات الكوميديا مايرهولد (Meyerhold) (١٨٧٤–١٩٤٠) وجاك كوبو (Jacques Copeau) (١٨٧٩–١٩٤٩). ثم داريو فو (Dario Fo) (١٩٢٤–). وأكثر ما يتضح هو تأثير الكوميديا على فن المايم، والذى يتمثل فى اعتماد الفرق المرتجلة على الحركات الجسدية والإيماءات. ويكفى أن نذكر مثالاً واحداً: لقد كان كل ممثل يبتكر عدداً من الـ لاتزى lazzi أو مقاطع فكاهية صغيرة لا رابط بينها لحركات تفصيلية مسرحية أو تحولات فكاهية مفاجئة كان يعرضها للجمهور كلما شعر أن حالته المزاجية تسمح بذلك، أو عندما يصبح المشهد مملاً. ربما يكون ذلك المقطع فكاهياً، أو "النمرة"، عبارة عن حركة بهلوانية مثيرة يلكم فيها زميله الممثل فى أذنه بقدمه، أو شقلبة وفى يده كوب ماء دون أن يسيل نقطة واحدة!

٣. جان-جاسبار ديبيرو (Jean-Gaspard Debureau) (١٧٩٦–١٨٤٦): فنان مايم فرنسي، ولد في "بوهيميا Bohemia". في ١٨١٢ ذهب إلى باريس مع عائلته، التي كانت نشطة لفترة طويلة كلاعبي أكروبات ومؤدين في مواقع الأسواق الموسمية أو الملاهي. ومن ١٨١٦ ظهر في "مسرح دي فونامبولي Théatre des Funambules"، وسرعان ما أصبح مفضلاً لدى جماهير الطبقة العاملة في [فقرات أو عروض] بانتومايم مثل هارليكان دكتور Harlequin Doctor. الثور الهائج The Raging Bull (١٨٢٧). النوم الذهبي The Golden Sleep (١٩٢٨)، الحوت The Whale (١٨٣٢) بييرو في إفريقيا Pierrot in Africa ورجل القبقاب العجوز The Old Man Clo (١٨٤٢). وقد طور شخصية بييرو الثانوية إلى شخصية رئيسية متعددة البراعات والاستعمالات، سيئ الطالع، ساذج، وغالبًا مكتئب وعدواني؛ وقد امتُدح من قبل المثقفين، بما فيهم نوديه (Nodier)، جوتييه (Gautier)، بودلير (Baudelaire) وهيين (Heine)؛ فاتخذ بطله ذو الوجه الشاحب والنحيل أبعادًا أسطورية. وبوصفه صموتًا وحساسًا بشكل شخصي (قام مرة بقتل شاب تحرش بزوجته)، كان ديبيرو على المسرح يوسع من مفردات المايم الجسدية إلى اتجاهات غنائية عريضة؛ ويعترف معظم فناني المايم الحديثين — وخاصة مارسو — بفضله عليهم. وكان ديبيرو موضوع مسرحية كتبها ساشا جيتري (Sasha Guitry) (١٩١٨)؛ وجسد فيلم لمارسيل كارن (Marcel Carne) اطفال الجنة Les Enfants du Paradis (١٩٤٥).

٤. انظر Langer, Susan K., Feeling and Form New York, (c) 1953

٥. انظر مقال المترجم "الممثل جسد مفكر، التجريب على الجسد فى الولايات المتحدة"، المسرح، ١٤١،١٤١ أغسطس/سبتمبر، ٢٠٠٠، ص ص ٥٠–٥٦، وأيضاً Clay, Jack, Self-Use for the Actor, TDR, March 1972, pp. 16-22.

٦. انظر مقال المترجم، "التمثيل الصامت، مايم أو بانتومايم"، المسرح، العدد ١٣٩/١٤٠، يونيو/ يوليو ٢٠٠٠، ص ص ٥٧–٦٤.

٧. لمزيد من المعلومات عما ورد في الفقرات التالية، انظر: Banham, Martin, The Cambridge Guide to THEATRE, Cambridge University Press, (c) 1995

٨. سبتيموس فلورن ترتوليانوس (Septimus Florens Tertullianus) (تقريبا ١٥٠– ٢٢٠ م.) لاهوتي، من شمال أفريقيا. أدان المسرح فى كتابه حول العروض Die Spectaculis: مجادلاً أن المسيحيين قد لعنوا المسرح مسبقاً عندما تم تعميدهم.

٩. موليير (Molière) أو جان–باتيست بوكلان (Jean-Baptiste Poquelin) (١٦٢٢–١٦٧٣): ممثل/مدير ومؤلف مسرحي فرنسي، أحد فناني الكوميديا العظماء.

١٠. بيير كارليه دي شامبلين دي ماريفو (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux) (١٦٨٨–١٧٦٣)، مؤلف مسرحيات وروائي فرنسي، ورجل متعدد المواهب في الأدب. كتب العديد من المسرحيات الكوميدية.

١١. جورج فيدو (Georges Feydeau): (١٨٦٢–١٩٢١): مؤلف مسرحي فرنسي؛ يعتبر في الغالب أبًا للفارس (farce) الفرنسي والذي أخذ أسلوب القرن التاسع عشر: الفودفيل vaudeville، الذي أتقنه إيوجين لابيش (Eugène Labiche) (١٨١٥–١٨٨٨) وآخرون. وكان موضوع مسرحياته، وجمهورها، هو الطبقة البورجوازية الثرية التي قام بدراسة أنشطتها الجنسية والزواجية بدقة شديدة.

١٢. جوزيف جريمالدي (Joseph Grimaldi) (١٧٧٨–١٨٣٧).

١٣. لوسيان من ساموساتا (Lucian of Samosata): ممثل وكاتب رومانى عاش فى القرن الثانى ق.م. كتب بعض المقالات عن فن البانتومايم، وذكر فى إحداها أن على فنان البانتومايم أن "يكون لديه ذاكرة، وحساسية، ودهاء، وسرعة فهم، وكياسة، وحكمة؛ والأكثر من ذلك: عليه أن يكون ناقداً للشعر والغناء".

١٤. دنيس ديدرو (Denis Diderot) (١٧١٣–١٧٨٤): فيلسوف وروائي ومؤلف مسرحيات وناقد فرنسي، تمثل نظريته الدرامية محاولة لتحرير مسرح القرن ١٨ من القيود المصطنعة لفن الكلاسيكية الجديدة.

١٥. شارل– فرانسوا مازورييه (Charles-Francois Mazurier) (١٧٩٨–١٨٢٨): فنان أكروبات ومايم وراقص فرنسي.

١٦. كان هناك مسرح فى باريس باسم "مسرح الفونامبول Théâtre des Funambules"؛ وكما يتضح من الاسم فقد كان مرخصاً فقط لرقص الحبال والأكروبات عندما افتتح فى الـ"بوليفار دى تمبل Boulevard du Temple" فى ١٨١٣. وبعد عامين سمح له بأن يقدم عروضاً هارليكيانية، بشرط ألا يكون هناك كلمة منطوقة. كان كشكاً للاستعراض أكثر منه مسرحاً؛ حتى تولاه نيكولاس ميشيل برتران (Nicolas Michel Bertrand) الذى أخرج هزليات وعروض بانتومايم تدور حول هارليكان. وظهر على المسرح الممثل العظيم فيما بعد فريدريك لوميتر (Frederick Lemaitre) (١٨٠٠–١٨٧٦) – لم يكن مشهوراً وقتها؛ وأعظم راقصة حبل فى زمنها؛ مدام ساكى (Madame Saqui) (١٧٧٧–١٨٦٦). ثم انضم لهم جان– جسبار ديبيرو فى حوالى ١٨٢٠. وبعد ثورة ١٨٣٠ أضاف برتران الـ فودفيل وسرعان ما أصبح مليونيرا. وفى ١٨٦٠ تم تدمير المسرح، لكنه كان قد أصبح أسطورياً كمعبد للفانتازيا للشعب الباريسى.

١٧. إتيين – مارسيل ديكرو (Etienne-Marcel Decroux): (١٨٩٨–١٩٩١)، ممثل فرنسي؛ قام، وفقًا لجوردون كريج (Gordon Craig) (١٨٧٢–١٩٦٦) "بإعادة اكتشاف المايم". كان خلال ١٩٢٦–١٩٣٤ تلميذاً لشارل دولان (Charles Dullin) (١٨٨٥–١٩٤٩)، وطور لغة منهجية للتعبير الجسدي أسماها بانتومايم الأسلوب pantomime de style، وهي طريقة أو منهج للتوسع أو الامتداد الجسماني بعد لإصدار بيانات تجريدية. وكان له تأثير قوى على جان–لوي بارو، ومثل ديبيرو الأب مع الأخير في شخصية باتيست ديبيرو في فيلم أطفال الجنة (١٩٤٥). وفي ١٩٤١ افتتح ديكرو مدرسة كانت تعرض لجمهور محدود مكون من شخصين أو ثلاثة، ومن خلال طلبته إليان جويون (Eliane Guyon)؛ وكاثرين توث (Catherine Toth) ومارسيل مارسو (Marcel Marceau) انتشرت أفكاره في المايم الحديث كله.

١٨. فرانسوا دلسارت (François Delsarte) (١٨١١–١٨٧١): مدرس ومدرب، عالج التمثيل بشكل تحليلي وعلمي. وقد شرع في توضيح عملي أن قوانين التعبير المسرحي يمكن اكتشافها وأن هذه القوانين صياغتها بدقة المبادئ الحسابية. وقد سعي لتحليل الانفعالات والعواطف والأفكار ليحدد كيف يمكن التعبير عنها خارجيًا. وقسم الخبرة والسلوك الإنساني إلى جسدي، وذهني، وانفعالي/ روحاني؛ وربط كل ذلك مع كل فعل، وفكرة، وعاطفة.

١٩. جاك كوبو (Jacques Copeau) (١٨٧٩–١٩٤٩): ممثل ومخرج وناقد وكاتب مقالات ومؤلف مسرحي فرنسي.

٢٠. رودلف لابان (Rudolf Laban) (١٨٧٩–١٩٥٨): مدرس ومنظر للمايم والحركة، ابتكر الـ "لابانتونية"، وهو نظام لتسجيل الحركة تحت الاستخدام حاليًا.

٢١. رواية شهيرة لهرمان ميلفل (Herman Melville) (١٨١٩-١٨٩١)، وهو روائي أمريكي شهير، ولد في نيويورك. عمل كاتباً في بنك، وعاملاً في سفينة، ومدرساً في المدارس الابتدائية، ثم انضم إلى سفينة صيد الحيتان، وهو موضوع هذه الرواية في ١٨٤١.

٢٢. دافيد جاريك (David Garrick) (١٧١٧-١٧٧٩): ممثل ومدير ومؤلف مسرحيات إنجليزي.

٢٣. مارسيل مارسو (Marcel Marceau): (١٩٢٣-): فنان مايم شهير وكان تلميذاً لديكرو ودولان، وقد تأثر بأفلام الكوميديا الصامتة - وبـ الكوميديا ديللارتي. وفي ١٩٧٨ أسس "مدرسة باريس للميمودراما Ecole de Mimodrame de Paris".

٢٤. جيرزي [بالبولندية يجي] جروتوفسكي (Jerzy Grotowski) (٣٣-١٩٩٩): مخرج ومدرس وصاحب نظرية بولندي.

٢٥. انظر: كتابات في فن التمثيل الصامت، تحرير باري رولف. ترجمة وتقديم سامي صلاح، مراجعة نبيل راغب، أكاديمية الفنون، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: ٢٠٠١.

المصادر:

1. Arnott, Peter, The Theatre in Its Time: An Introduction, Little Brown and Company, Boston, (c) 1981

2. Banham, Martin, The Cambridge Guide to THEATRE, Cambridge University Press, (c) 1995

3. Claude, Kipnis, The Mime Book, New York, 1974, pp. 4-53

4. Cole, Toby, and Chinoy, Helen Krich, editors, Actors on Acting, Crown Publishers. Inc., New York, (c) 1970.

Huston, Hollis, "Dimensions of Mime Space" Educational Theatre Journal, 5. March, 1978, pp. 63-72

6. "The Zen Mime of Mamako", ETJ, Vol. 28, No. 3, October 1976, pp. 355-362.

7. Langer, Susan K., Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, Charles Scribner's Sons, New York, (c) 1953

8. Richmond, Shepard, Mime: the Techniq ue of Silence, New York, 1971.

الترجمات

ثقافات

كليفورد جيرتز /ت: خالدة حامد

فى زمن ليس بالبعيد جداً، حينما كان الغرب واثقاً جداً من نفسه ؛ مما كان عليه، ومما لم يكن عليه، كان لمفهوم الثقافة هيئة قوية، وحَدّ لا لبسَ فيه. كان في البدء، حينما كان عالمياً وتطورياً، يشير إلى الغرب العقلانى، التاريخى، التقدمى، الورع، البعيد عن اللاغرب المؤمن بالخرافات، الاستاتيكى، القديم archaic، السحرى. فيما بعد ولأسباب أخلاقية وسياسية وعلمية تماماً، بدا هذا المفهوم ساذجاً للغاية وواضحاً أكثر مما ينبغى، وظهرت الحاجة إلى تمثيل representation أكثر تحديداً وأكثر تمجيداً للعالم الكائن في مكان آخر. وتحول المفهوم إلى شكل مألوف لنا يعنى بطريقة حياة شعب ما، فالجزر والقبائل والمجتمعات والأمم والحضارات ....، وأخيراً الطبقات والأديان والجماعات العرقية والأقليات والشباب (بل حتى الأعراق في جنوب أفريقيا، والطوائف في الهند) كان لها كلها ثقافات تتمثل في عاداتها في إنجاز الأمور، المتميزة والمميزة لكل منهما. غير أن هذا المفهوم، شأنه شأن أكثر الأفكار قوة في العلوم الإنسانية، قد تعرض للهجوم في النهاية حال صياغته، وكلما كانت الصياغة أوضح، زادت حدة الهجوم. وهطل وابل من الأسئلة، واستمر في الهطول بخصوص فكرة الخطاطة scheme الثقافية تحديداً. وقد كانت الأسئلة تخص تماسك طرق الحياة، والدرجة التى تُشكل فيها كليات wholes مترابطة.. وتجانسها، والدرجة التى يشترك فيها كل فرد في قبيلة أو مجتمع أو حتى أسرة (ناهيك بأمة أو حضارة) باعتقادات وممارسات وعادات ومشاعر متشابهة.. وكذلك تخص الخفوت discreteness، أى: إمكان تحديد المكان الذى تأفل فيه ثقافة معينة، فلنقل الإسبانية، لتبدأ ثقافة أخرى، مثل الأمريندية[1] Amerindian. وكذلك تخص الاستمرار والتغير، الموضوعية والبرهان، الحتمية والنسبية، التفرد والتعميم، الوصف والتفسير، الإجماع والنزاع، الغيرية والتكافؤ وأسئلة عن قدرة أي فرد، سواء أكان من داخل البلد [ابن البلد][**] insider ـ أم من خارجه [دخيل] outsider، في إدراك شيء فضفاض جداً مثل طريقة حياة بأكملها وإيجاد كلمات لوصفها.

ووسط مناخ غير ذى صلة، وانحياز، ووهم، وعدم قدرة على التطبيق، انبثقت الأنثروبولوجيا، أو ذلك النوع الذى يدرس الثقافات، وتتواصل بغض النظر عن مقدار ما يقضيه الفرد في تدريب عنايته بحقائق الوجود الاجتماعى التى يُفترض أنها صعبة، وبغض النظر عمّن يملك وسائل الإنتاج ومن لديه الأسلحة أو الملفات، أو الصحف، أو حقائق ذلك الوجود التى يُفترض أنها بسيطة، [والتى تخص] ما يتصوره الناس عن شأن الحياة الإنسانية عموماً، كيف

يفكرون بالطريقة التي ينبغي أن يحيا بها المرء؟ ما الذي يبني الاعتقاد؟ أو يشرع العقوبة [أي يجعلها مشروعة]؟ أو يديم الأمل؟ أو يبرر الخسارة؟ [هذه جميعها] تزدحم لتشوش الصور البسيطة للقدرة، والرغبة، والحساب calculation، والمصلحة. يبدو أن كل فرد في كل زمان ومكان يعيش في عالم مغمور بالمعنى sense، ليكون نتاج ما أطلق عليه العالم الإندونيسي توفيق عبد الله، تسمية لطيفة: "تاريخ تشكل المفهوم". وبمقدور المرء، من خلال تصميمه على اليقين الشمولي أو أي منهج قابل للتقنين، أن يتجاهل مثل هذه الحقائق أو يطمسها أو لا يعيرها اهتمامه. إلا أنها لن تختفي عندئذ؛ فمهما تكن مساوئ مفهوم "الثقافة" (أو "الثقافات" أو "الأشكال الثقافية" ...) "لا يمكن فعل شيء حياله سوى الاستمرار على الرغم من ذلك، ولن ينفع في ذلك الصمم الإرادي، مهما كان الإصرار على ذلك.

عندما بدأت عملي بواكير الخمسينيات، وكان الشك قد بدأ ينسج خيوطه حول تصور المشروع الأنثروبولوجي بـ"أن لديهم ثقافة هناك، ومهمتك هي أن تعود لتخبرنا ماهيتها"، كان الأمر كله يتم من خارج الميدان عموماً. وفي الوقت الذي انتقلت فيه إلى شمال أفريقيا، بعد عقد من الزمان تقريباً، أخذت الشكوك تزداد بحدة. وكان الكثير منها يعتمل في دواخلي، لكن لم يحدث أي شيء خطير حقاً بخصوص التركيبة الذهنية العامة لهذا الميدان، فقد كانت نماذجنا - فيما يخص البحث والكتابة - ما تزال تشكل أنواعاً مختلفة من "دراسات الشعوب" people studies الكلاسيكية (مثل: النافاجو Navajo[2]، والنوير Nuer[3]، والتروبرياندين the Trobrianders[4]، والإفيوكاو the Ifugaos[5]، والتودا the Todas[6]، والتالنسي the Talensi[7]، والكواكيوتل the Kwakiutl[8]، والتيكوبيا the Tikopia[9])، إلى جانب القليل من "الدراسات المجتمعية" community studies (عن أقوام Tepotzlan و Suya Mura[10]). وبعد ذلك بمدة قصيرة، [دراسات] عن Alcala de la Sierra[11] التي بدأت بالظهور في مجتمعات معقدة مثل: المكسيك، واليابان، وإسبانيا. فإذا واجهنا جاوة Java التي نجد أن كل حضارة عالية مستقبلية (would - be)؛ حيث الحضارة الهندية والسندية والشرق أوسطية، والرومانسية-الأوربية، والجرمانية-الأوربية.. كان لها أثر تحول فيها. أما إذا واجهنا المغرب فسنجد عندئذ البربر، والعرب، والأفارقة، وأبناء البحر المتوسط، قبلية شقاقية ومدنية منيعة، أي: سيعترينا إحساس من يمخر البحر بمركب شراعي صغير.

لم أستغرق وقتا طويلا لأعرف أنهم يقومون بأمور مختلفة فعلاً في أماكن أخرى من العالم؛ كنت أفكر فيهم بطريقة أخرى. بطريقة تختلف عن الولايات المتحدة، تختلف عن نفسي، ومختلفة ومغايرة من شخص لآخر. لم يستغرق الأمر سوى وقت أطول، لأدرك أن تصورنا للثقافة بأنها قوة سببية هائلة تشكل الاعتقاد والسلوك في نمط قابل للتجريد - وهو ما أطلق عليه تسمية منظور "سكين الحلوى" - cookie - cutter - لم يكن مفيداً جداً في بحث مثل هذه الأمور، أو في نقل ما ادعى المرء أنه توصل إليه ببحث مثل هذه الأمور. نحن بحاجة إلى شيء أقل ذكورية masculer بكثير، شيء أكثر تفاعلية بكثير، شيء غريب، يقظ، أكثر تناغما مع الإلماحات والشكوك، والاحتمالات والهنات.

ولجعل هذه الأمور تبدو كلها أقل تكلفاً، دعوني أقدم مثالاً واحداً فقط، مكثفاً وواضحاً وأساسيا لما سأقوله عموماً بصدد هذا التحليل الثقافي التفاعلي في حالتي التي تخص "ما الذي يجري هنا؟".

إن أول شيء يشرع به شخص ينوي دراسة بلد معين مثل إندونيسيا[12]، أو المغرب، أو أية مدينة فيهما، إلى جانب قراءة مختلف الكتب المفيدة بتنوعها - هو أن يبدأ بتعلم اللغة. وقبل أن يقترب المرء من أنظمة تملك الأراضي، أو قوانين الزواج، أو الرمزية الطقوسية؛ فإن هذا الأمر بحد ذاته يوحي بما يكفي من التخمينات، وإن كانت مرتجلة، لإسقاط المرء في خضم الأشياء، ولو على نحو متخيل، وإن كان غير متوازن. فأنت غير قادر على التوغل في ثقافة أخرى - مثلما يتصور

الذكوري (masculinist) - بل ما عليك سوى أن تضع نفسك في طريقها وهي تتقدم نحوك وتصطادك.

بدأتُ بدراسة اللغة الإندونيسية قبل سنة من الذهاب إلى الميدان. كان الجهد جماعياً - "سماعيا، شفاهيا" - إلى جانب زملائي، يوجهنا عالم لغة ملاوي - بولينيزي[١٣]. كان اثنان منهما يتعاقبان على تعليمي (وقد تم إرسالهما من جامعة ييل وتلقيا تعليمهما على يد أحد السكان المحليين حيث يدرس في هارفارد). فالإندونيسية - وهي نوع آخر من لغة الملاوية - هي لغة البلد القومية، إلا أن الجاوية كانت اللغة السائدة في منطقة بير Pare[١٤] ومعظم أجزاء البلد، وهي لغة ذات صلة بها لكنها مختلفة عنها، مثل الاختلاف بين الفرنسية والإيطالية. وهكذا، بعد الوصول إلى البلد، أمضيتُ وزوجتي سبعة أشهر أخرى في دراسة تلك اللغة في مدينة جاكارتا Jakarta الجاوية القديمة. وقد قمنا بتوظيف طلبة كليات محليين لتعليمنا في غرفتنا في الفندق الواحد تلو الآخر، طوال اليوم (بطريقة الإبدال)، كما قمنا بتعديل خطط الدروس الإندونيسية التي كان المتخصص في اللغة قد وضعها لنا - أي أننا دفعنا مدرسينا إلى أن يترجموا إلى الجاوية الجمل الإندونيسية التي كانت قد تُرجِمت سابقا إلى الإنجليزية، لينطقوها أمامنا مرة أخرى.

أما بالنسبة للعربية، فقد بدأت علاقتي بها (ولا أريد أن أستعمل كلمة أقوى) من خلال تلقي دروس أساسية في العربية "الفصحى" (classical) - أي الفصحى الحديثة - في الوقت الذي كنت أمارس فيه التدريس في شيكاغو، ثم استكملت تلك الدروس، مرة أخرى، بعمل "سماعي/ شفاهي" مع أحد الخريجين المغاربة من مدينة فاس لتعلم العامية المغربية التي يتحدث بها بعض البربر في سفرو Sefrou. (ومرة أخرى، تمت ترجمة الجمل الهارفاردية القديمة إلى تراكيب بارعة لم أكن لأحلم بها، وسارت بتوافق عجيب). فيما بعد، أمضيتُ وزوجتي ستة أشهر في الرباط مستخدمين طلاب كليات من أهل المنطقة لتدريسنا طيلة اليوم (من الشفق إلى الغسق) مثلما فعلنا في جاكارتا. وحينما عدنا إلى شيكاغو وجدنا خريجاً مغربياً آخر للعمل معنا.

إن ما يتم تمثيله غالباً في النصوص الأنثروبولوجية - حينما يتم تمثيله أصلاً - بوصفها مشروعاً أكاديمياً شبيهاً بمواجهة قمة الجبر (top of algebra) أو تقليب صفحات تاريخ الإمبراطورية الرومانية، وهو في الحقيقة تفاعل اجتماعي متعدد الأوجه، ومتعدد اللغات (فالهولندية والفرنسية، أي اللغات الاستعمارية، قد اشتركت أيضاً) - يشتمل في النهاية على عشرات الناس، لأن العملية استمرت بعد أن وصلنا إلى مواقعنا التي بدأت فيها مواجهاتنا مع دروس اللغة التي يُفترض أنها مفهومة أصلاً وقابلة للتصديق ولا تشكل، لهذا السبب، أي تهديد.

لقد تنبهنا أول الأمر إلى أن الكثير من الأمور التي لم يكن لها صلة مباشرة بالعمليات اللغوية، مثل: قواعد التخاطب الجاوية، أو الصرف العربي - وكلاهما يبعث على الدهشة قليلاً - كانت على شفير إدراكنا خلال الدروس التي يتم فيها تبادل الجمل المعاد صياغتها، المهيأة مسبقاً. إلا أني أرغب هنا في التطرق إلى مسألتين بشكل غير مباشر وعلى نحو يبعث على المفارقة نوعاً ما، وهما: التركيز على التفريق في المنزلة[١٥] status في اللغة الجاوية، والتفريق في الجندر (gender) [تمييز النوع] في العربية، أو بتحديد أكبر، بين الجاويين والمغاربة. إذ على الرغم من كل ما حاول بنيامين وورف Benjamin Whorf قوله، فإن أشكال اللغة ليست هي ما ينتج المعنى، بل إنه الذي يحقق ذلك، مثلما قال لودفيج فتجنشتين Ludwig Wittgenstein، هو استخدام مثل هذه الأشكال للتفكير في شيء ما - وفي حالتنا هذه نقول إنها تخص مَنْ يتلقى الاحترام، وما دلالة الفرق بين الجنسين.

ومما لاشك فيه أن المرء يفترض أن مسألتي التفريق في المنزلة وتعريف الجندر ستحظيان باهتمام الناس جميعاً. إلا أن الذي يلفت الانتباه، ويتباين أيضاً، هو طبيعة الاهتمام، والشكل الذي يتخذه، وشدة تركيزه، بمعنى أننا في الحالتين اللتين لدينا هنا لا نواجه اختلافاً حاداً في هذا الصدد فحسب، بل شيئاً أقرب إلى النقيض المباشر. ففي البدء كان يأتي إليَّ المدرسون ليعلموني الجاوية وكانوا يصححون، بإصرار وبدقة موسوسة، أية أخطاء أرتكبها في التفريق في المنزلة (كنت

أرتكب الكثير منها، وكان منها الكثير) بينما يتغاضون عن تصحيح أخطاء الجندر إلى حد ما. أما مدرسيّ المغاربة فمنهم، مثل الجاويين، طلاب جامعيون بالكاد أصوليون، لا يتغاضون مطلقاً عن تصحيح أي خطأ في الجندر (وكنت أرتكب الكثير منها أيضاً إلى جانب وفرة احتمالات ارتكاب المزيد) وقلما أبدوا اهتماماً بالتفريق في المنزلة، مثلما فعل الذين سبقوهم. ولم يبدُ لي أن الأمر يشكل أهمية، أو أهمية كبرى، حول ما إذا كنت تحصل على حق الجنس (sex right) في اللغة الجاوية (إذ كانت اللغة حيادية معظم الوقت) ما دمت تراعي مسألة "الرتبة" (rank) تماماً. أما لدى المغربيين، فقد بدا أمر الخلط بين الجنسين خطيرا تقريبا. ومن المؤكد أنه أثار غضب أساتذتي، وجميعهم من الرجال ـ مثلما حصل مع الجاويين ـ إلا أن "الرتبة" قلما خطرت على بالهم أبدا.

إن اللغات في حد ذاتها تدعم هذه الميول المتباينة نحو الانتباه إلى بعض الأمور التي تخص العالم أكثر من التفاتها إلى غيرها، ونحو إثارة المزيد من الضجة حولها. (الجاوية ليست فيها حركات إعرابية inflections للجندر، إلا أنها مقسمة نحوياً إلى طبقات دقيقة، ولهجات كلام registers تراتبية، والعربية المغربية فيها حركات إعرابية للجندر، ولكل قسم من أقسام الكلام، إلا أنها بلا أشكال تخص المنزلة، إطلاقا). يبدو هذا الأمر، حينما تخوض فيه، منطوياً على تعقيد شديد وتقني أكثر مما ينبغي. والمهم هنا ـ في هذه البرهنة الصفية (classroom demonstration) لما يكون عليه التحليل الثقافي، وكيف يجد المرء أنه يفعل ذلك بتأمل ـ هو نوع الاستنتاجات المتعلقة بطرق الوجود المغربية والجاوية في العالم، التي تؤدي إليها هذه الخبرات المتضاربة، في تباينها الشديد، وعمّا تحركه من قضايا أساسية جدا.

إن الحال ببساطة لا يتمثل في الحقيقة الفجة والساذجة ومؤداها أن الجاويين مهووسون، إن جاز لنا التعبير، بإظهار إيماءات الاحترام والتمسك بها، وأن المغربيين شيدوا جداراً أنطولوجياً بين نصفي السكان من الذكور والإناث؛ فالرحالة الذي تعوزه معرفة اللغات ولا يملك من المعرفة سوى ما يتيحه له الكتاب الدليل (guidebook)، سيلاحظ إيماءات الرأس والأصوات المرققة (softened)، والخمار الذي لا يظهر منه سوى فتحتي العينين والزوجات المحتجبات، كما أن جوانب اللامساواة في الحياة في جنوب شرق آسيا ـ مثل جوانب التمييز بين الجنسين البحرمتوسطية ـ قد لاحظها كل كاتب حاول وصفها إلى الحد الذي يصل فيه [مثل هؤلاء الكتّاب] أحياناً إلى إقصاء أي شيء آخر نهائيا. والحق أن ميل مثل هذه القضايا، التي يمكن رؤيتها بسهولة، إلى تشجيع الصور النمطية وأنواع معينة من التحريض الأخلاقي (moralizing) السهل، هو أحد الأمور التي أثارت الشك حول مفهوم الثقافة، أو بتحديد أكبر الاستخدام الأنثروبولوجي لهذا المفهوم عند الحديث عن الشعوب ـ مثل جنون العظمة عند الكواكتيكل[16] وشجاعة النوير، وانضباط اليابانيين، والقسر العائلي عند الإيطاليين الجنوبيين.

إلا أن ما يثير الحيرة ويدفع المرء إلى التأمل في إصرار الجاويين على الاستخدام غير الخاطئ للمنزلة وإصرار المغربيين على تفريق الجندر هو ليس التباين الواضح بينهما كثيرا، بل ارتباطهما الأنثروبولوجي (إذ إن جوانب معينة من الثقافة موجودة في كل مكان حقا على نحو لا لبس فيه، بصرف النظر عن الدهشة التي تثيرها الزوايا المغبرة عند تدريس اللغة لأجنبي تم الالتقاء به مصادفة لغرض الوصول إلى الاعتقادات العامة لشعب ما). لقد كنتُ أنا، لا أساتذتي، من صحّح لنفسي ـ وبسعادة ـ حقيقة واحدة ينبني عليها التباين كله؛ فدراسة الحالتين معا وتأويلهما في ضوء إحداهما الأخرى ـ بوصفهما تفسران بعضهما، وترتبطان معا بطريقة بلاغية مختلفة ومستقلة ـ تضطرك في النهاية إلى التعجب من حضور مصطلح غائب. فإذا لم يكن الجاويون غير مبالين بالاختلاف الجنسي، إذ يدرك المرء ذلك بسرعة (وهذا يتضح من المصطلحات العامية التي يخاطبون بها صغارهم، باستخدام مفردتي عضو الذكورة "penis" وعضو الأنوثة "vagina")، وإذا لم يكن المغربيون متغافلين بهدوء عن المنزلة والسمعة مثلما هو واضح فعلا (إذ إن تذلل مقدمي العرائض petitioners يُعد فناً ينم عن براعة) تتجلى عندئذ الفكرة التي تقول إن اختلاف الجنسين يتم التعبير عنه وفهمه في المكان الأول بوصفه نوعا محلياً من أنواع المنزلة، أما في المكان الثاني فيتم دمج أشكال اللامساواة في المرتبة بالصورة الكريهة للجنس.

وحالما تبدأ بالنظر إلى الأمور بهذه الطريقة أو الاستماع إليها، فستجد ـ مثل الفيزيائي الذي يصادفه جُسيم جديد أو الفيلولوجي الذي يصادفه تأثيل (etymology) جديد ـ دليلا (و"دليلا مضاداً") في كل مكان. فالثقافة لها ثيمات بوليفونية [متعددة الأصوات] (polyphonic)، بل حتى نشازية (disharmonic)، تثير ثيمات مضادة تعيد بدورها إثارة ثيمات أخرى، تنبع عادة من الأصول.

إن الحقائق التي مفادها ـ أصولياً على الأقل ومازالت مستمرة عند بعض العائلات ـ أن الأزواج الجاويين يتحدثون إلى زوجاتهم بلهجة تنم عن منزلة متدنية بينما تتحدث الزوجات إلى أزواجهن بلهجة تنم عن منزلة رفيعة، وأن الزنى بالمحارم يُعد خطأ في المنزلة، أي مزجاً غير ملائم في المستويات أكثر من كونه جريمة أخلاقية وإرباكاً في الصلات العائلية، وأن الأنساب (genealogies) تبدأ بالأرباب الخنثية وتنزل، عبر مضاعفة التوائم المتماثلة، إلى البشر عن طريق الزيجات بين التوائم غير المتماثلة ثم الإخوة والأخوات ثم أول أبناء عمومة وثانيها؛ إن هذه الحقائق كلها، إلى جانب عدد من الأمور الأخرى ابتداءً من تركيبة مجالس القرية إلى تصوير شخصيات مسرح الظل، تقود المرء إلى عالم تعد فيه الهوية الجنسية (sexual identity) انعطافة في التراتبية الاجتماعية.

كما أن الحقائق التي مفادها أن المسلمين المغربيين، الأصوليين على الأقل ـ وما زال الأمر سارياً أيضاً في بعض الأماكن الأخرى ـ ينظرون إلى يهود المغرب بوصفهم نساءً (لم يكن بمقدورهم حمل السلاح في فترات ما قبل المحميات Pre-Protectorate)، وهكذا نظرتهم لبقية الأجانب، غالباً التونسيون، والمصريون الأنثروبولوجيون الذين يزورون المنطقة يتم إرسالهم للجلوس مع النساء (وقد قال أحد المرشدين الذين كانوا معي عند اقتراب حرب الأيام الستة: لن يتمكن أولئك المصريون من إحراز النصر، فإذا خسروا أمام اليهود سيقول كل فرد "لقد دحرتهم النساء"، وإذا تمكنوا من إلحاق الهزيمة سيقول الجميع "إن كل ما فعلوه لا يتعدى ضرب زمرة من النساء")، و[الحقائق التي مفادها] أن الملكة تشربت برمزية ذكورية، وأن لخطاب (discourse) كل من التجارة والسياسة نبرة متواصلة من الإغواء والمقاومة، والمغازلة والاحتلال، هذه الحقائق كلها تقود المرء، إلى جانب عدد من الأمور الأخرى بدءاً بفهم مسألة الولاية (sainthood) وصولاً إلى مجازات الإهانة ـ إلى عالم تكون فيه المرتبة والمنزلة مشحونتين جنسياً (sexually charged).

ومع ذلك، لن ينفع حتى هذا التمثل المعكوس، المهيمن (dominant) والخاضع (subdominant)؛ فما يكتشفه المرء حينما ينظر إلى جاوة متخذا من المغرب عَيْناً له ـ والعكس صحيح ـ هو أنه لا يواجه مجموعة من الثيمات القابلة للتجريد، والتي يمكن توضيحها بسهولة (الجنس، المنزلة، الجرأة، التواضع، ...) التي ترتبط، بصورة متباينة، بـ"حزم محلية" (local bundles) بل إن النوتات نفسها تؤدي إلى ألحان مختلفة. فالمرء يواجه حقلين معقدين ومتناقضين يخصان حدثا له دلالته، يكون معظمه ضمنياً، يتحرك خلاله التوكيد والإنكار، والاحتفاء والشكوى، والسلطة والمقاومة، تحركا مستمراً. وعند مجاورة هذين الحقلين معاً وببراعة، يمكن أن يشع عندئذ ضوء أحدهما على الآخر، إلا أنهما لا يشكلان متغيرات (variants) لبعضهما ولا تعبيرات عن حقل أسمى يتعالى عليهما معا.

وهذه الحال تصح على كل شيء؛ هناك العناد المغربي، واللامبالاة الجاوية، الشكلية الجاوية، الذرائعية [البراجماتية] المغربية، الفظاظة المغربية، الثرثرة الجاوية، الصبر الجاوي، التسرع المغربي (وإذا رغبتُ في إدراج كليشيهات إيمائية أخرى سأقحم نفسي في أمور يمكن توليدها بسرعة) تجد نفسك إزاءها عند محاولتك استكناه ما سيفعله الناس الذين قادتك الظروف إليهم. أنت تقارن ما لا يمكن مقارنته؛ وهذا مشروع مفيد ومُغْنٍ حينما تكون الأوضاع مواتية، وإن كان غير منطقي.

كل هذا على حدة، والمثال انتهى. ومما لاشك فيه أن القضية لا تتمثل في إمكانية تقديم عرض واف لمجريات الثقافة في أماكن تاريخية من العالم ـ كهذه الأماكن ـ على أساس التفاعلات

الشخصية والملاحظات المباشرة. الاستماع والنظر والزيارة والانتباه (على الرغم من أن العكس يتم التظاهر به أحيانا). فكلا البلدين، وكلا المدينتين في داخل هذين البلدين، هما مكونات في أشكال من الحياة هي أوسع جغرافيا وأعمق تاريخيا مما يظهره البلدان على نحو مباشر، فالمرء لا يستطيع الحديث، بتعقل، عن ثقافة مغربية (أو أواسط الأطلس أو سفرو Sefrou) أو عن ثقافة إندونيسيا (أو جاوة أو بير Pare) من دون أن يستحضر، في الحالة الأولى، كيانات ضخمة، محيرة يصعب ربطها ويستحيل تغليفها، من قبيل "البحر المتوسط"، "الشرق الأوسط"، "أفريقيا"، "العرب"، "فرنسا"، "الإسلام"، أو كما في الحالة الثانية، "أوشينيا"[١٧] (Oceania)، "آسيا"، "البوذية - الهندوسية"، "الملاوية"، "الهولندية" و، مرة أخرى "الإسلام" لكن بطابع مختلف إلى حد ما. وبدون مثل هذه الأرضية، ليس ثمة شكل (figure)، بل قلما يكون لما تراه ماثلا أمامك أي معنى يتعدى مرأى نار من بعُد، أو صرخة في زقاق.

ومع ذلك، يمكن تدبر العلاقة بين الكبير والصغير، قضايا الخلفية (background) وتأطير المشهد التي تبدو خاطفة وعامة وثابتة تاريخيا، وبين الأحداث المحلية، التي ليست كذلك، وبعيدة عن الوضوح. لقد أيقن الأنثروبولوجيون بتزايد الصعوبة منذ أن بدءوا - ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية - في الابتعاد عن التكوينات القبلية الصغرى، أو المتخيلة كذلك، متوجهين نحو مجتمعات فيها مدن وعقائد وآليات ووثائق؛ حيث نجد الكثير من التردد وأكثر من التهرب قليلا. كما كان من الصعب الوصول إلى صور مكثفة، وحينما يحصل ذلك تكون الصور غير متقنة الصنع وخطابية.

ومن الحقائق الأساسية التي تخص الحالتين أن إندونيسيا والمغرب هما، وكانتا طيلة قرون - حوالى القرن السادس عشر في الحالة الأولى، والقرن الثاني عشر في الحالة الثانية - عضوين هامشيين جغرافيا في حضارتين عالميتين تتفاعلان باستمرار، وتلتحمان أحيانا، وأعني بهما تلك التي تبدأ عند الـ Indus تقريبا وتنتهي، بشكل تقريبي أيضا، عند Moluccas[١٨] وغينيا الجديدة، والأخرى - التي تتخذ الأمور بطريقة أخرى - تبدأ عند Oxus إلى حد ما، وتنتهي، عادة، في الصحارى الغربية. وإن موقعهما عند التخوم الخارجية لقارتين ثقافيتين هائلتين يقع قلباهما في موضع آخر هو أمر يدركه شعباهما باستمرار، وإن كانا مأسورين في اهتماماتهما ضيقة الأفق، على الرغم من شكوكهما بالتأثيرات الخارجية. كانوا نائين outliners دائما.. أقصى الهند، والغرب النائي جدا.. كما كانوا يملكون، دائما، الوسائل الثقافية؛ الأساطير الهندوسية والشعر العربي، التماثيل البوذية والحدائق الفارسية، الأثاث الهولندى والمقاهي الفرنسية، التي منعتهم من نسيان [موقعهم].

ولهذا فإن تاريخ تشكل المفهوم يعيش في الحاضر، كما أن الثقافة - وهي تتجلى في ذلك البازار (bazaar) أو تلك الجنازة، هذه الموعظة أو مسرحية الظل تلك، في الانقسام الأيديولوجي والعنف السياسي، في شكل المدينة أو الحركة السكانية، وفي تعلم اللغة - تحمل معها، أنى ذهبتْ، علامات تلك الحقيقة. ولهذا فإن فهم أي شكل من أشكال الحياة، أو أي جانب فيها إلى حد ما، وإقناع الآخرين أنك فهمت ذلك حقا، لهو أمر ينطوي على أكثر من محض تجميع لأشياء يمكن قصها [إخبارها] أو تقديم سرود عامة. إنه ينطوي على الجمع بين الهيكل والأساس معاً، الحدث الآفل والقصة الطويلة، وإفراغهما في منظور متزامن.

لقد تم التوصل بسرعة إلى الاعتراف بوجود الكثير، ثقافياً، في إندونيسيا وبير Pare، المغرب وسفرو، الذي لم يتشكل في تلك الأماكن، بل إن منابعه (origins)، وحتى خلفيته القانونية في مكان آخر. وهكذا فإن الآراء تخص الكيفية التي ينبغى أن يتصرف بها الأغنياء، وكيفية التعامل مع الفقراء، وعن الكيفية التي تكوّن بها العالم، وكيفية فرز الحقيقة من الخطأ (إن أمكن ذلك)، وعمّا يحدث للناس بعد الموت، عمّا هو جذاب وما هو بغيض، ما هو مؤثر أو مبهرج، وعن ما يحرك المرء أو يسليه أو لا يؤثر فيه أبداً. هي آراء يصعب تحديد موقعها في أي شيء إلا بطريقة مسهبة وفضفاضة (على العكس من البلدان، وعلى العكس من المدن). إلا أن من

المحتمل أن ما يشد جدا في وسائل التذكير تلك - ولاسيما لشخص يحاول النظر في مكانين في آن واحد، هو مظهر (cast) الشخوص - لا الأفراد، وإن كانوا كافين على نحو يبعث على الدهشة، بل الشخوص المحركة التي تظهر أمامك، تحت أسماء ملائمة، وهم يعتمرون القلانس الضيقة والملابس المناسبة ومجهزين - مثلما يبدو أحياناً - بالكثير من الحوارات المهيأة أصلا.

ومما لاشك فيه أن الناس، بوصفهم أناساً، متشابهون في كل مكان إلى حد كبير، وهذا ما تلزم نفسك به حينما تدعوهم أناساً، بدلاً من أن تقول مصريين أو بوذيين أو ناطقين بالتركية. إلا أن الأدوار التي يؤدونها، أو المتاح لهم تأديتها، ليست كذلك. إذ لا يوجد فلاحون في إندونيسيا، على الرغم من حقيقة وجود أناس يعملون في الأرض - ويطلق عليهم اسم tanis - ويعانون من الأحزان التي تصاحب القيام بعمل كهذا (وإن لم تكن الأحزان نفسها تماما). ولا يوجد "جورو" [مرشدون روحيون] gurus[11] في المغرب، على الرغم من حقيقة وجود أناس يقدمون أنفسهم إلى رفاقهم بوصفهم قدوة روحية - ويطلق عليهم اسم "السادة" siyyids أو "المرابطين" marabouts - ويعيشون المآزق التي تنجم من جراء ذلك (وإن لم تكن المآزق نفسها تحديدا). بل حتى الشخوص التي تظهر في كلا المكانين - كالحاج أو السلطان، ولدينا في الوقت الراهن "المحرر الصحفي" [محرر عمود خاص في صحيفة] و"اليساري" و"المعول" و"الشخصية الإعلامية" - تتوصل إلى شيء مختلف نوعاً ما، شخوص كلاسيكية على مسارح غير كلاسيكية.

صار الأمر أكثر صعوبة للزائر الذي يأتي بين الفينة والأخرى محاولاً ما يسنه مثل هؤلاء الشخوص، والذي يتكشف على مثل هذه المسارح، وذلك بسبب حقيقة أن ما هو مركزي وما هو هامشي لا يعتمد على ما يبدو فحسب بل على ما "يُطل عليه"، وإن ما "يُطل عليه" يعد واسع التنوع ... سفرو تطل على فاس، وفاس تطل على المغرب الزاخر بالمدن، من الرباط والدار البيضاء ومراكش وتطوان وغيرها. ويطل المغرب الزاخر بالمدن، شرقاً، على القاهرة وبغداد وطهران وغيرها، فضلاً عن كونه يطل، شمالاً، على مدريد وباريس ومرسيليا البحر أوسطية بالكامل وإن كان ذلك على نحو متكافئ ضدياً إلى حد ما. وتطل بير على مناطق بلاط الفن الراقي لأواسط جاوة. وتطل مناطق البلاط على جاكارتا، في المكان الذي تتلخص فيه إندونيسيا وربما تُصنع، مثلما هو مُفترض. وتطل جاكارتا على جنوب آسيا وشمال أوروبا. وكلها، قطعاً، تطل على مراكز القوة العظمى في العالم الحديث: واشنطن، طوكيو، موسكو، نيويورك وتمتلك هذه التخوم الثقافية... وكانت تملك... وتستمر كذلك حتى مستقبل لا يمكن التكهن به.. مقدارًا هائلاً يؤهلها لتكون متاخمة.

إن كلا من المغربيين والإندونيسيين، والمستعربين، والمتخصصين في الثقافة الهندية (Indologists)، والإسلاميين والمستشرقين والإثنوغرافيين - والكثير منهم هم الآن مغربيون أو إندونيسيون - كانوا مختلفين قليلا بخصوص ما يشكل هذا الموقف، وهذا لا يخص كيفية النظر إلى التشرب بالعقائد والعلوم والفنون والقوانين والأخلاق التي يتم تدبرها في مكان آخر فحسب، بل يخص أيضاً تشابك ذلك التشرب. لقد حاول بعضهم تأكيد أن "الأصالة المحلية" أو "الشريحة الأصيلة" (primordial substratum) - من قبيل أفريقي—بربري في المغرب، ملاوي—بولينيزي في إندونيسيا - كانت قوية جدا إلى حد جعل من الاستيرادات (importations) مسألة عَرضية، إذ تمت بسهولة إزاحة الكثير من أشكال التزويق الأجنبي للكشف عن الأصالة الفطرية الكامنة تحتها. إلا أن البحث الإثنوتاريخي وحتى الاستخدامات الكولونيالية لها، رفض تصديق مثل هذه الحجج تماماً وذلك لإحداث شرخ في النخب المستقرة ("العرب" إزاء "البربر" في المغرب، "البلاط" إزاء "القرية" في إندونيسيا) طالما هي في نفسها غير محلية. وتمثلت أكثر الاستجابات شيوعاً إما بقبول حقيقة التعددية ومحاولة إلباسها رداءً محلياً وطابعاً فطرياً، أو تضييقها إلى أقصى حد وإعلاء شأن أحد مكوناتها وجعله صميم القضية، أو أخذ الاثنين معا في آن واحد، مثلما يحدث غالبا.

ثمة أمثلة كثيرة يمكن الاستشهاد بها لتوضيح هذه الشكوك ببراعة، و"الإسلام" هو أفضل مثال بلا أدنى شك (ومهما تكن عليه الحال) في الوقت الراهن، على الأقل، حينما يبدو أن لكل

شخص رأيا فيه، وواثقا منه عادة. لقد ظهر مجدداً بوصفه مقولة خطابية من مقولات التاريخ العالمي. وأدى تنامي الوعي بالذات، وتوكيد الذات، والانقسام الذاتي لدى المسلمين إلى دفع القضايا الدينية والشخصيات الدينية إلى قلب الأحداث في كلا البلدين بشكل كبير، لكن في النهاية تفجر الاهتمام البحثي (scholarly) الذي كان مقتصرا على القليل من المتخصصين أو خبراء القانون أو الشعائر، كما نشأت الإخوانيات (brotherhood) منذ الخميني، والقذافي، ومقتل السادات، وتدمير لبنان، وغزو الكويت.

وقدر تعلق الأمر بإندونيسيا والمغرب، ربما يكون الاهتمام قد تنامى أسرع بكثير من الظاهرة نفسها، بدون شك. وسواء أكان هذان البلدان، أحدهما أو كلاهما، قد أصبح مغمورًا تماما بـ"طاقات" (energies) الإسلام (وهذه مسألة لديَّ بخصوصها وجهات نظر عِدة)، فإن طلاب ثقافتيهما، الأجنبية والفطرية - من المسلمين وغير المسلمين - هم ليسوا كذلك، بالتأكيد. لكن قبل سنوات قليلة حينما كان الإهمال نصيب "القرآن" و"الشريعة" و"الأعياد" و"التصوف" بوصفها تقاليد بالية أنهكتها الحداثة، فإنها أثيرت الآن لتفسير كل شيء تقريباً.

ومن بين هاتين الحالتين، تبدو الإندونيسية، وبتحديد أكبر الجاوية، هي الأكثر تعقيداً من الوهلة الأولى. فقد جاء الإسلام إلى الأرخبيل - تدريجيًا وانقساميًا (segmentally)، ومسالمًا إلى حد ما - عن طريق بلاد فارس وكوجرات Gujerat وساحل ملابار Malabar، ابتداءً من القرن الرابع عشر تقريبا، بعد ألف عام تقريباً من الوجود الهندوسي والبوذي والهندو-بوذي ... ذلك الحضور الذي كان بحد ذاته مغروسًا في ما كان يبدو مجموعة متنوعة من المجتمعات المااليزية العريقة مكانيًا، والتي كانت أبعد ما تكون عن البساطة. وبالنتيجة، عُدّتْ محاولة فرز مكانته ودلالته في نسيج الثقافة الإندونيسية أمرا حسّاسًا، وموضع خلاف كبير.

ومرة أخرى نقول إنها موضع خلاف من جانب كل من الباحثين وأولئك الذين كان يدرسهم الباحثون (ومازالوا) بإصرار. وهكذا فإن مساري الخطاب - أي: المسار الذي يخص أولئك المكرّسين مهنيًا لمهمة الفصل بين الأمور من خلال إعادة ربطها بطريقة أخرى أكثر وضوحا، ومسار أولئك المفطرين وجوديًا (existentially)، لشق طريقهم عبرهم، منفصلين أو غير منفصلين - كانا يميلان في الحقيقة، وعلى نحو متزايد، إلى أن يعكسا صورة أحدهما في مرآة الآخر، بل أنْ ينمو أحدهما في الآخر؛ أفهامًا مشتركة لأزمنة مشتركة.

وخلال الحقبة الكولونيالية، ولا سيما في المراحل الختامية منها حينما أدت النهضة الإسلامية والإصلاح والمنظمات الجماهيرية الإسلامية إلى إقناع الهولنديين بأنهم بحاجة إلى معرفة سلوكية بـ"الإسلام" أكثر من معرفة كتُبية (bookish)، كان المنظور العام هو أن أثر الإسلام في الأرخبيل، ولا سيما في جاوة، مسألة هامشية. (كان يقال) إن العقيدة النبوية (Creed of the Prophet)، التي لم يكن يملك عنها معظم الجاويين (مثلما كان يقال أيضًا) سوى فهم بدائي ومعتِم، قد تفشت الجزيرة وثقافتها الهندوسية تمامًا "أشبه بخمار". كان "دينا" يحظى بالالتزام فعلاً، بقوة أحياناً. إلا أنه لم يتوغل بقوة في أغوار ماهية المجتمع الذي بقي مطواعًا ومتسامحا، فضفاضًا وتوفيقيًا - مذعنا للعقائد، نافرًا من النزاعات. لقد حلت على المكان الانفصالية التي بين "الله" والقيصر، ولم تحل في الجانب الهولندي فقط، مثلما هو متوقع، كانت عند الجانب الجاوي أيضًا؛ مع وجود بعض الاستثناءات التي يمكن وصفها بالمتعصبة والمنفصلة. وهكذا تمت تنحية أشكال التعلم والعبادة الإسلامية بوصفها "روحية"؛ وتمت بذلك حماية الأشكال "الشخصية" و"الخاصة" و"الداخلية" و"اللادنيوية" ومساعيها، مع تركها لشأنها إلى حد ما. أما الأفعال (actions) الجمعية التي كانت تتم باسم الإسلام، والتي كانت "علمانية" وبذا فهي "سياسية" و"عامة" و"خارجية" و"دنيوية"، فلم تكن كذلك؛ كانت تُراقب بحذر، وتُكبح بتعقل واحتراس، وكانت تقتصر على القضايا الأخلاقية والخيرية، أي ما يسمى بالقضايا الاجتماعية.

ومع نهضة القومية تغير ذلك كله؛ أصبح المتعصبون مقاتلين (militants)، والانفصاليون متعاونين. لكنها اختفت بالمرة مع النصر الذي حققته (وقد صادف أني كنتُ حاضرًا في المشهد

دون أن تثقلني عقيدة أو ذاكرة). وعاد الجانبان الروحي والسياسي معاً، وبقوة. وأصبح الإسلام، الصاخب (noisy) والمنظم، قوة بين القوى التي تناضل من أجل تعيين هوية روح المجتمع الجديد. وبحلول عام ١٩٥٢، حينما ذهبت إلى بير، كانت التصورات الإسلامية والهندوسية الشعبية والنخبوية، الأصولية والعلمانية حول نوع البلد الذي ينبغي أن تكون عليه إندونيسيا المتحررة، حول نوع الثقافة التي ينبغي أن تمتلكها، قد تصلبت إلى عِلل: ثابتة ومتميزة، ويقظة ومحددة.

وظهر "الإسلام" في هذه الحقبة بوصفه حركة أكثر منه موقفًا (أو بدقة أكبر "مجموعة حركات" وذلك لوجود انقسامات داخلية مهمة)، معتمداً، بصورة شمولية أكبر، على بعض قطاعات المجتمع، ولا سيما التجارية، وكذلك الساحلية بالدرجة الأساسية، في بعض أجزاء البلد أكثر من غيرها، ومرتكزًا على ضمان هيمنته (ascendancy) على الحركات المنافسة التي تحيا بطريقة أخرى، وتتخذ مركزها في مكان آخر.

إن الرأى التعددي، المتضارب، الذي يمثل الإسلام لا بوصفه خمارًا ولا صخرة صماء بل عقيدة خاصة مطروحة بين العقائد الأخرى، قلما يتصف باستبداد أقل. وهكذا ظهر لي - أنا الذي ينظر بخوف متزايد، وللشخصيات الأكثر اضطرابًا؛ الغورو [المرشدون الروحيون] (gurus) والعلماء، موظفي الدوائر وأمناء الأحزاب، الناشطين من النساء والشباب الذين يصعب استرضاؤهم - الذين كنت أوجه خطابي لهم، [أن الإسلام] مجدد وحقيقي. لقد أردت أن يكون "أديان في جاوة" Religions in Java عنوانًا للكتاب الذي ألفته عن هذا كله. إلا أن الناشر، الذي كان مؤمنًا، كما يبدو، بالأنواع الإثنوغرافية والمسميات الطبيعية والجماهير المبرمجة، لم يقبل ذلك، وظهر العنوان "دين جاوة" The Religion of Java على نحو تم تطبيعه بشكل ملائم، خلافًا لحجته [أي الكتاب]. عموماً، بعد خمس سنوات استطاعت الأحداث إكماله، مع اضطرابات عام ١٩٦٥ والسلام الذي أعقبها، بدأ مفهوم مكانة "الإسلام" في الثقافة الإندونيسية، وفي الجاوية بصورة أكثر نقدية، في التغير مجددًا. ولعجزها عن البقاء بصفة مجموعة من الحركات السياسية المسيَّرة روحيًا، تم منع مثل هذه الحركات، كما أصبح اهتمام المسلمين بها يشكل مجموعة من المواقف مرة أخرى في أعقاب أعمال القتل التي أساءت لسمعتها شعبيًا. لقد كانت هذه المواقف تمثّل على نحو متزايد؛ أولاً من الذين تبنوها، ثم من أولئك الذين يراقبون من تبنوها، لا بوصفها هامشية أو طائفية، بل متشددة، شمولية، منمقة بعمق: وهكذا فإن "الدين" هو دين جاوة، ولا شك في أنه دين إندونيسيا بسبب ذلك، وهكذا تم الشروع فيما يعرف باسم "الفطرية" (indigenization) نسبة لأهالي البلد أو الطبيعية أو البلدي.

ويُقصَد بـ"الرجوع إلى الفطرة" (علما أن كلمة "فطري" (indigenous) ليست مصطلحًا فطريًا، بالضبط) محاولة التعامل مع المشكلة المطروحة في العقيدة القرآنية من خلال تعددية الاعتقاد وتنوع الممارسة، ومن خلال عدم رغبة "النظام الجديد" في تحمل النزعة التطهيرية، ومن خلال تعريف كل شيء بأنه "إسلامي" عدا ما هو غير قابل للفهم بوضوح لأنه يبدو مسيحيًا أو وثنيًا أو هندوسيًا أو بَلَدِيًا أو ينم عن كفر. كما أنه يسعى، بصورة خاصة جداً، إلى تقليص التوتر بين العناصر الملتزمة والمتدينة، والعناصر الأكثر انتقائية وتجريبية من السكان من خلال إعادة ترسيم الحدود بين ما هو إسلامي وما ليس كذلك - أي من خلال تعيين هوية ما يُعد التزامًا، وما ينظر إليه بوصفه تدينًا.

إن مسألة إضفاء صفة المادية على أكثر الفئات الإسلامية اتساعا، ومرونة، وتشعبًا وإبهامًا، وأعنى بها "التصوف" (Sufism)، وجعلها نظامًا عَقَديًا يناسب الأوضاع كلها، ومحاولة إيجادها في كل مكان - رفيع المنزلة والمتدني، الماضي والحاضر، الطقوسي والأدبي - كان لها أثر مهم في هذه الانتقالة نحو التساهل الديني والتسامح. وهكذا، أعيدت قراءة النصوص الجاوية التراثية مثل كتب التفسير الإسلامية المشفرة محليًا، وإضفاء الطابع الرسمي على التعليم الإسلامي، والقيادة الإسلامية، بل حتى الالتزام الإسلامي إلى حد ما، والتسميات البحثية للممالك الجاوية

بوصفها "ثيوقراطيات صوفيه"، والقصور الجاوية بوصفها "مشابهة لمكة". وهذا لا يعني أنها جماعات عَقَدِيَّة [سُنيَّة] (orthodoxical) على قواعد توفيقية، أو جماعات طائفية تتقاتل مع خصومها، بل يعني أن ثمة نزعة خلاصية محلية. لقد أخذت الفردانية (singleness) الروحية تشرق على نطاق واسع من الأشكال المحلية.

إن هذا لا يعني أن الرجوع إلى الفطرة أمر يخلو من التحديات، سواء أكانت بوصفها برنامجاً أم تأويلا، تماما مثل القول إن النزعة التطهيرية والانفصالية كانتا كذلك وما زالتا. كما أن الإصلاحيين والأصوليين والطائفيين والتوفيقيين وحتى تلك الشخصيات الجاوية الخاصة مثل "أهل قبطينان" ahlikabatinan، والتي ربما تترجم بجرأة أقل إلى "الميتاذاتيين" metasubjectivist ، ظلوا جميعًا عن قناعة وإصرار، وقد تعقدت الصورة - أكثر قليلاً - بسبب موجات الذعر الشرق أوسطية، وقيام الدولة بفرض الدين الجاوي المدني على البلد بأسره. كما أن المرء ليس مضطرا إلى أن يستنتج عدم وجود أسس لتفضيل تفسير معين لمكانة الإسلام في إندونيسيا أو الثقافة الجاوية على تفسير آخر فقط لوجود تفسيرات عدة. إن هذا الرأي التعددي - ميدان الاختلافات - لم يكن فاعلا في الخمسينيات فحسب، بل في العشرينيات والثمانينيات أيضاً (وربما وصل الأمر إلى التسعينيات، لأن تناقضات السوق الحرة بدأت تلوح)، إلى الحد الذي لن يتمكن الإسلام، لا بوصفه غشاءً ولا محايثة من القيام بذلك في النهاية، وربما كنتُ أنا مشتركاً في تكوين هذا الرأي..

لكن هذا هو الوضع الذي ربما يكون. فالقصة، بعيدا عن كونها آخذة في الاقتراب من نهايتها وقرارها (إذ ماذا تعني ستمائة سنة عموما؟)، قد بدأت لتوها. فتاريخ تشكل المفهوم، في هذا الجانب من الثقافة مثلما في غيره، وقصة "الإسلام" تتجلى تماماً بوصفها عينة منتقاة من نسيج عام - هو سيرورة مبهمة لا حل لها. وهكذا فإن فرز المحلي من المستورد، الأصيل من المهجن، الآفل من الآتي يعد شأنا مستمراً يتم القيام به من دون وجود قاعدة مقننة أو خطة منهجية. ولا تنتهي هذه العملية إلا حينما تتجه أنت، وعلى نحو ارتجالي، إلى عينة صغيرة أخرى من نسيج آخر حينما يتعذر عليك في لحظةٍ ما، معرفةَ ما ستقوله لاحقا.

إن قراري الذي اتخذته، بخصوص هذه المسألة حصراً، وهو: لن أصف أيًا من الحالتين اللتين ذكرتهما بأنهما نسخة متحولة عن الأخرى، وهي لعنة الكثير من التحليلات المقارنة في العلوم الإنسانية - فإسبانيا كانت تفتقر إلى كالفينيةِ Calvinism[20] هولندا، والصين تفتقر إلى إقطاعيةِ اليابان - يصبح قراراً يصعُب الإبقاء عليه حينما تنظر، مثلما فعلت أنا فعلاً، إلى الإسلام في شمال إفريقيا مباشرة بعد النظر إليه في جنوب شرق آسيا؛ فالأمور التي تبدو "مفقودة" - المصطلحات المغيَّبة والغائبة فعلاً - تقفز في وجهك بوضوح.

ففي المكان الأول لا شيء يضاهي ألف سنة من الحضارة الهندوسية التي واجهت حاملي راية الإسلام حينما وصلوا سهول ما يُعرَف الآن بـ"المغرب الأوسط" على أعتاب القرن الثامن، وكانت هناك بعض المشيخات (cheifdoms) البربرية في التلال وبعض موانئ العبور على طول السواحل، إلا أن الحضور الروماني، الذي لم يكن قويًا في هذا الغرب الأقصى، كان قد اختفى منذ فترة طويلة، مثل الحضور الفينيقي الذي سبقه، ولم يخلف وراءه سوى القليل من الفسيفساءات، وحفنة من أسماء الأماكن وبعض المسيحيين غير المعتادين الذين لا يقلون قِدَمًا عن ذلك، كما يبدو. كما لم يحدث أي شيء، من الناحية الثقافية، لأولئك المغامرين العرب - الذين كان معظمهم إما قاطعي طريق أو لاجئين - نظرا لعدم وجود فرس أو هنود، ولهذا شقوا طريقهم، طيلة أشهر، على طول الموانئ الجنوبية للبحر المتوسط.

وفي المكان الثاني، وفي جزء منه كنتيجة لذلك، لم يكن ثمة شيء هنا - الآن أو في الماضي المعروف - يضاهي المزيج الإندونيسي من التجمعات الإثنو-روحية التي تشكلت حول أيديولوجيات دينية أو شبه دينية. كما لم تكن هناك أعداد كبيرة من غير المسلمين المحليين؛ كان اليهود، الذين لم يتجاوزوا أكثر من واحد أو اثنين بالمائة من نسبة السكان معزولين إلى حد ما، كما لم يكن هناك الكثير في طريق التباين الإثني أو الإقليمي للأسلمة (Islamization)، أو أي

تباين في الاهتمام بين ما هو إسلامي، بشكل سليم، وما هـو عربي ليس إلا، أو في القلق إزاء سُنّيّة (orthodoxy) الممارسة المحلية، وربما كان الأهم من ذلك كله هو عدم وجود مزاوجة، غير ملائمة، بين مجتمع المواطَنة ومجتمع الإيمان إذ لا حاجة هنا إلى دين مدني مُرقق (thinned) وربعي لإقناع الناس بإمكانية التوفيق بين أكثر ولاءاتهم السياسية عمومية وأكثر ولاءاتهم الروحية عمقا.

إلا أن هذا بدأ يشبه، قليلاً، رأي هنري جيمس Henry James بأمريكا كما تصورها هوثورن Hawthorne الذي قال فيه "لا ملح no Epsom أو أسكتة Ascot [عقدة رقبة عريضة الطرفين] ... لا كاتدرائيات أو أديرة". إن ما يهمنا في الإسلام المغربي هو ليس الشكل الاقتراني (associational)، الذي تبناه الإندونيسيون غالبا، والذي لم يتخذه المغربي كثيرا، بل قلما اتخذه أصلاً. المهم هنا هو الشكل الفرداني، بصورة راديكالية، أي شكل الرجل المناسب في المكان المناسب (مرة أخرى نقول إن النساء مقسّمات؛ أرسلوا بهن إلى الصمت والعبادة البيتية)، الذي اتخذه المغربي أينما نظرت بل حيثما نظرت. وإذا شخّصنا الإسلام إيجابيا نقول إن وجوده في المغرب أدامته الشخصيات البارزة؛ حشد هائل، متقلب من رجال الدين المستقلين بشدة، من الكبار ومَنْ هُم في الدرجة الثانية، ثم مَنْ هُم في الدرجة الثانية والهامشيين: علماء، قضاة، شرفاء، مرابطون، شيوخ، حجاج، أئمة وفقهاء، طلاب علم، مسؤولو أوقاف، عدول، مفتيُون، خطباء، محتسِبة يمثلون، مثل المجتمع عمومًا، شبكة غير منتظمة تضم شخصيات غير منتظمة تعمل على تكييف خططها وولاءاتها باستمرار.

وعند محاولة البحث عن نظام ما في مسرحية الشخصيات التي تتم يوما بيوم، مكانًا بمكان، عصرًا بعصر، وبعضها أكثر تأثيرًا، والبعض الآخر أقل، وجميعها معنية بالتوصل إلى كل ما يتيحه لهما مركزهما الديني، سنجد أن العلماء، ومرة أخرى نقول الشخصيات نفسها إن كانت أقل وَعْيًا، حاولوا عزل بعض المسارات الثقافية المغلوطة، مثل الحضري مقابل الريفي، المثقف مقابل الشعبي، الوراثي مقابل الكارزمي[٢١] Charismatic ومعظمها أخبرنا بها ابن خلدون، والتي إزاءها يمكن فرز الأمور بشكل خاص ومحدد. وعند [الوقوف] في أية لحظة محددة وفي أي موقع محدد سنواجه مجموعة محددة من الأنماط المألوفة، غير المرتبة في هياكل تراتبية ولا مصنفة إلى معسكرات أيديولوجية، ولا نجد عندئذ أية مؤسسة دينية أو روحًا عائلية.. سيكون المطلوب حينئذ هو رؤية الكيفية التي يدخل بها إسلام الشخصيات الإسلامية في الصراع العام للحياة الاجتماعية.

إن هذا الصراع العام، مثلما وصفته آنفًا، مسألة دعم أنساق التحالف المتغيرة وتهديمها بدءًا بولاءات الصافحة - التي هي في حد ذاتها قضية علمانية تماما وبراجماتية وصارمة لم تفسدها الاهتمامات المتعالية [الترانسندنتالية]. أما ما تضيفه هذه الشخصيات الدينية لها، بوصفهم مشاركين في تلك العملية، أو ما يُلحقونه بها بتحديد أكبر، فهو المغزى الأخلاقي الشاق، الملحاح وحتى العدواني، أي إضفاء مسحة المبدأ الكامن وراء ما هو استراتيجي. لا يحدث هنا أي شيء له أهمية أكثر، أو بحسب قدرتي على الرؤية، لم يحدث شيء منذ ذلك الحين، في هذا المجتمع الدنيوي جدا بطرق كثيرة، والمتحرر من ضغوط الاعتقاد الإسلامي، وهذا سببه، ببساطة، أنه لا يحدث شيء له أهمية كبرى، أو لم يحدث شيء منذ ذلك الحين، متحررا من مشاركة العلماء والشيوخ والشرفاء والمرابطين ومَنْ على شاكلتهم من الذين تتمثل مهمتهم في التأكد من أن تلك الضغوط، مثلما يتصورونها بشدة، لم تنزح.

إن هذا التأويل الأخلاقي للصراع الاجتماعي - من خلال حضور الشخصيات الدينية، في داخله، والتي تملك مفهوما عما يحقق صفة "المؤمن" للبلاد أو المجتمع أو الفرد أو الدولة، إيمانًا حقا (believing , faithful , upright , honorable)[٢٢] - يُلاحَظ على جميع أنواع الظروف وفي أنواع المواقف كلها. وقد تغير نمط الآراء التي تخص ما يجعل شخصا ما مسلمًا حقا، وسيستمر

في التغير حتمًا. كما أن تكاثر تلك الآراء من خلال الأفعال والمعاملات التي يقوم بها أولئك الذين يتصارعون من أجل المكانة يبدو، مثل التابعية [الموالية] (clientalism)، أكثر ثباتًا.

وفي القرن السادس عشر التحولي ـ مثلما يبدو لنا الآن ـ حينما بدأت ملامح المغرب في التشكل، برزت المنافسة بين الشخصيات الدينية المتنوعة والمتصارعة إلى الحد الذي بدتْ أنها تسوق المجتمع بأسره. كما أن ظهور متصوفة الريف، بصفة أنبياء اجتماعيين، إلى جانب الخلاف المتكرر والمشدد، لا سيما في المدن، بين الشيوخ، والتركيز مجددًا على ضرورة الانتساب للنبي كأساس للسلطة الملكية، وظهور أشخاص يطلقون على أنفسهم تسمية "المهدي" أو "الإمام"، والإصرار القوي إزاء طروحات انفجارية لعلماء ومُشرِّعين، أي "أصدقاء الشريعة"، بصدد سمو العقيدة النصّية textual-orthodoxy ـ ذلك كله افترش المشهد الأخلاقي، بنية مبعثرة لرأي محدد تطور ضمنه مغرب العلويين، ومغرب المحمية، ومغرب اليوم.

ومثلما حدث في الحالة الإندونيسية، ولأسباب مشابهة ـ سقوط الشاه ونهضة الروح القتالية ـ يجرى الآن الكثير من إعادة التمحيص، على المستوى البحثي لهذه العملية محليا وخارجيا. ومرة أخرى خضعت الأفكار التي طال تلقيها ـ مثل: أهمية التدخل المسيحي في تطور القومية المغربية، الانفصال السياسي بين السهول المأهولة ـ الخاضعة للحكومة ـ والجبال القَبَلية tribal المقاومة لها، والدور الشبيه بدور الخليفة الذي يمارسه الملك، والدور التصوفي الرجعي للإخوانيات [المشايخ] ـ خضعت كلها لجدل عنيف، مثل وزنِ الاعتقاد الإسلامي في تاريخ المغرب. لكن مهما تكن محصلة مثل تلك الجدالات (التي تميل أيضاً إلى اتخاذ اتجاه "فطري")، أو تقويم قوة الإسلام (إذ ما عاد أي فرد الآن يعتقد أنه سطحي أو ثانوي) ما زال دين الشخصيات ـ مثل سياسة الولاءات الخاصة ـ يستمر دون غموض.

إنها تجربة واجهها كل أنثروبولوجي ميداني، مثلما أظن، كما أنها تجربة صادفتها أنا مرارًا إلى الحد الذي وصلت فيه إلى الاعتقاد بأنها ترمز للعملية بأكملها، وهي أن تأتي إلى أفراد، ضمن مسار بحثك، يبدو أنهم كانوا ينتظرون هناك، في مكان ما غير مرجح تماما، [ينتظرون] شخصًا مثلك تبدو اللهفة في عينيه، جاهلا، شهمًا، ساذجًا، كي يقع على هذه التفاصيل، لتسنح الفرصة لا للإجابة عن أسئلتك حسب بل لإرشادك إلى نوع الأسئلة التي ينبغي طرحها: [إنهم] أناس لديهم قصة ليسردوها، رأيًا ليكشفوه، صورة ليمنحوها، نظرية ليجادلوا بها، بخصوص ماهيتهم، مدينتهم أو قريتهم، بلدهم، دينهم، نظام القرابة لديهم، لغتهم، ماضيهم، طريقتهم في زراعة الأرز، أسلوبهم في المقايضة أو النسج، موسيقاهم، جنسهم sex، سياستهم، حياتهم الداخلية، حقا"، "فعلا"، "قطعا". فالجاوى يقول "أنت، أنا أخاطبك" sampeyan, kula ngomongi (والفعل هنا سببي causative لا إقناعي persuasive، وهو بذلك قوة مؤثرة) أما المغربى فيقول "شوف ! نقول لك" suf naqul-lek (والصيغة أمرية، قرآنية تقريبا).

تتباين ردود أفعال الأنثروبولوجيين على مثل هؤلاء الأشخاص كما يكون رد فعل الأنثروبولوجي نفسه متباينا إزاءهم في أوقات متباينة. فهم يبدون أحيانا مثل ربطات العنق لابد من التخلص منها لنتدبر أمورنا، مثلما نحب أن نقول لأنفسنا. وأحيانًا يبدون مثل الرواسب الطبيعية من الخبرات الخام التي يكون الحظ سببا في العثور عليها بالمصادفة: المرشدون[٣٣] informants العظماء يصنعون أنثروبولوجيين عظماء. لكن مهما تكن ردود أفعال المرء، ومهما كانت متذبذبة، فإنها تحدث آخر الأمر، أو أنها عموما قد حدثت لي أنا ضمن ذلك المعنى المزدوج الذي كنت أستغله هنا من دون خجل، وهو أن مثال: "أنت، أنا أخاطبك"، و "شوف ! نقول لك" خاص بهما. فأنا أيضًا، لديَّ قصص لأسردها، وآراء لأكشف عنها، وصور لأمنحها، ونظريات لأجادل بها، ولهفة لأعرضها لكل من يجلس صامتًا ويستمع. إن وصف ثقافة ما ـ أو مثلما فعلت أنا هنا، اختيار أجزاء معينة مرتبة بقصد معين ومجتزأة بعناية ـ لا يعني عرض موضوع ما من نوع غريب، بل هي محاولة حض شخص ما في مكان ما على النظر إلى أمور معينة مثلما كنت أنا موضع حض كتاب الرحلات والمشاهدات والمحاورات التي دعتني لمشاهدتها: لأبدي اهتماما بها.

إن المفهوم القائل إن وصف شكل ما من أشكال الحياة يعني إظهاره في ضوء ما، متوافق باعتدال، يبدو مفهوما غير ضار بما فيه الكفاية، بل حتى عاديا. لكنه يحمل بعض التبعات الصعبة، لعل من أعقدها هو أن الضوء، إن جاز لنا التعبير، والتوافق أيضاً ينبعان من الوصف لا مما يوصّفه الوصف ـ الإسلام، الجندر، أسلوب الكلام، المرتبة. ومما لا شك فيه أن الأمور ما هي سوى ذاتها: إذ ما الذي يمكن أن تكون عليه غير ذاتها؟ إلا أنه بسببها نتحرك نحن ومرشدونا وزملاؤنا وأسلافنا، وهي أعمدتنا ... قصص عن قصص.. آراء عن آراء.

ولم تتضح لي الأسباب التي تحرك هذه الفكرة بالضبط، فكرة أن الوصف الثقافي معرفة متنمطة وثانوية، قادرة على إزعاج أناس معينين. ربما كان لهذا الأمر علاقة ما بضرورة تحمل مسؤولية شخصية عن قوة حجة ما يقوله المرء أو يكتبه فقط لأنه قاله أو كتبه عموما، بدلا من إزاحة تلك المسئولية نحو "الواقع" أو "الطبيعة" أو "العالم" أو ذخيرة أخرى غامضة ورحبة تضم حقيقة غير مُدنَّسة. ربما كانت نتيجة الخشية من أن الاعتراف بأن المرء قد ركبَّ [جمع] شيئًا بدلا من أن يجده ملتمعًا على الشاطئ يعني أنه يقوض ادعاءه بالكينونة والواقع الحقيقيين. فالكرسي الذي ينبني ثقافياً (تاريخيا، اجتماعيا، ...) وهو نتاج أشخاص فاعلين تعلموا من مفاهيم هي ليست خاصتهم تماما، ومع ذلك تستطيع أنت الجلوس عليه، يمكن صنعه بجودة أو رداءة، كما لا يمكن صنعه من الماء، على الأقل ضمن حالة الفن الراهنة ـ هذا بالنسبة للمهووسين بـ"المثالية" ـ هو فكرة في الوجود. أو ربما كان الأمر لا يتعدى قبول حقيقة أن الحقائق facts مصنوعة (طالما أن تأثير هذه الكلمة ـ facere , factus , factum ـ الذي ينبغي أن يثير حفيظتنا) لهو أمر يقحم المرء في نوع من التقصي المضني والملتوي والواعي بذاته، بشدة، بخصوص الكيفية التي تمكن المرء من أن يقول: حاولتُ البدء هنا من أجل قضيتي. فالعرض المسطح للنتائج القيمة يبدو معرفة أبسط، حقا، وأكثر مباشرة ومريحة، مثلما هو مُفترض منها. إلا أن الإزعاج الوحيد هو أنه في حد ذاته جزء من رواية، وليس الرواية الوحيدة الخالية من الفن تماما.

إن مدينتين ممزقتين وبلدين نصف مُنظَّمين، وشكلين مختلطين من أشكال الحياة أنثروبولوجيًا، مستمران في بناء مناطيد سريعة الانهيار لا تحقق الوصول إلى استنتاجات قاطعة، بل إن ما يحقق ذلك ـ مثلما آمل أنا ـ هو مثال شمولي يضم الاستخدامات الاستكشافية heuristic للاضطراب والفوضى التي تم تقديرها مؤخرا، وقيمة المجيء متأخرا جدا والرواح مبكرا جدا، والانسياق، مثل سائح متلهف، وراء المناظر الجزئية للتجربة السالفة.

الهوامش:

(*) هذا المقال مأخوذ من كتاب: "بعد الحقيقة: بلدان، أربعة عقود".

(**) الكلمات المحصورة بين قوسين مربعين [ ] هي من إضافة المترجمة، أما الكلمات المحصورة بين قوسين هلاليين ( ) فهي موجودة في النص الأصلي (المترجمة).

(١) Amerindians الهنود الأمريكان: مصطلح اقترن استعماله عام ١٨٩٩ لينطلق على السكان الأصليين للأمريكيتين. وقد شاع استعماله في الكتابات المتخصصة. والمصطلح منحوت من كلمتي American وIndians ومما ساعد على انتشاره أنه عُدّ بديلاً أفضل من المصطلح القديم غير المرغوب فيه (الهنود الحمر Red Indians). وهم يرجعون إلى نوع من المغول يُعرَف باسم Amerind ويتضح ذلك من خلال التشابه في الصفات التشريحية بين الاثنين، مثل تركيبة الفك وطية الأجفان و..إلخ.

(٢) النافاجو Navajo، وتلفظ "النافاهو" Navaho أيضًا: أكثر الجماعات الهندية كثافة سكانية في الولايات المتحدة. وقد تفرق ما يقارب ١٧٠٠٠٠ نسمة منهم أواخر القرن العشرين في أراضي شمال غرب نيومكسيكو وأريزونا، وجنوب شرق يوتا. يتكلم هؤلاء الأقوام لغة هنود الأباشي، كما أنهم يُصنفون ضمن هذه العائلة. ولا يمكن تحديد التاريخ الذي هاجر فيه النافاجو والأباشي من كندا حيث ما يزال يعيش هناك معظم هنود الأباشي. والمرجح أن ذلك حصل في الفترة من ٩٠٠ ـ ١٢٠٠ م (المترجمة).

(٣) النوير: قبائل غير مسلمة تعيش على ضفتي النيل الأعلى عند الحدود السودانية الزائيرية (جنوب السودان) يتكلم أفرادها إحدى لغات البانتو. ويشكل النوير، من الناحية السياسية، مجموعة مجتمعات محلية مستقلة

تتحد فيما بينها ضمن نظام إقطاعي إلى حد ما. ويقوم اقتصادهم أساسًا على تربية الماشية، إلى جانب زراعة الذرة، وتلعب الماشية في حياة أفراد القبيلة دورًا مهمًا (المترجمة).

(٤) التروبريانديون Trobrianders: هم سكان جزر تروبريان Trobriand Islands: وهي عدد من الجزر المرجانية أهمها فاكوتا وكيتافا وكيريوينا وتيوما وكايليولا، في أرخبيل يسمى بالاسم نفسه، يقع في ميلانيزيا شمال النهاية الشرقية لجزيرة غينيا الجديدة. والتروبريانديون من الميلانيزيين يتحدثون اللغة الكيريوينية ويمارسون البحر على نطاق واسع ويقومون برحلات الكولا Kula التي يتم فيها تبادل الهدايا ضمن دائرة مغلقة تسمى دائرة الكولا يشمل قلائد مصنوعة من الصدف الأحمر وأساور مصنوعة من الصدف الأبيض، مع أفراد الجزر الأخرى، ويتم تبادل الهدايا في أجواء طقوسية للغاية. وأهم ما يميزهم هو انقسامهم إلى عشائر طوطمية تكشف عن نظامهم الاجتماعي القائم على الانتساب إلى الأم. يعيش هؤلاء السكان على اليام (البطاطا الحلوة) وبقية الخضراوات كما يقومون بتربية الخنازير والأسماك. وقد درسهم مالينوفسكي وكتب عنهم الكثير من الكتب والمقالات (المترجمة).

(٥) الإيفوكاو Ifugaos: قبيلة من مزارعي الأرز تقطن المنطقة الجبلية شمال غربي جزيرة "لوزون" في الفليبين. يرجع أصلهم إلى الملايو ويتكلمون اللغة "الملاوية - البولينيزية" قدرت نفوسها عام ١٩٣٩ بـ ٧٠٠٠٠ نسمة إلا أن الحرب العالمية الثانية أجهزت على الكثير منهم حتى بلغ عددهم عام ١٩٤٨ خمسين ألف نسمة. وارتفع أواخر القرن العشرين ليصل إلى ١٩٠٠٠٠ نسمة. كان أكثر من نصف اقتصادها، حين درست عام ١٩٢٠، يقوم على الزراعة، كما كانت تزاول، إلى حد محدود، الصيد البري، وبشكل محدود جدا تربية الحيوانات وصيد السمك. والمحصول الزراعي الرئيس هو الأرز (المترجمة).

(٦) التودا the Todas: أفراد قبيلة تعيش في بضع قرى صغيرة في تلال نلكرى Nilgri جنوبي الهند. قدرت نفوسها في ١٩٧٢ بـ ٦٠٠ نسمة. كان اقتصادها عام ١٩٠٠ يقوم بالكامل على منتجات الماشية باستثناء لحومها التي لا يأكلونها لقدسيتها. وقد درست التودا منذ وقت مبكر وأعيرت أهمية كبيرة لأنها من القبائل القليلة جدا التي تتميز بنظامها الأسري المركب الذي يبيح للرجل تعدد الزوجات، وللمرأة تعدد الأزواج (المترجمة).

(٧) the Talensi: شعب في شمال غانا يعيش أفراده على تربية الماشية والأغنام والماعز، يتكلمون لغة Gur فرع من عائلة لغة النيجر - الكونغو (المترجمة).

(٨) Kwakiutl (الكواكيوتل): مجموعة من القبائل الهندية الأمريكية كانت تقطن ساحل غرب المحيط الهادئ في أمريكا الشمالية، جزيرة فانكوفر وكولومبيا البريطانية في كندا، وهم معروفون بمزاولة الـ"بوتلاش" Potlach (أي توزيع البضائع مثل البطانيات والزيت والفراء والأدوات النحاسية في حفل على المدعوين أو إتلافها أو قتل العبيد أمامهم). يتميزون ببيوتهم الخشبية وصناعة الزوارق وحياكة السلال. في عام ١٩٢٤ كان عددهم ١٠٣٩ نسمة، وكان نصف اقتصادهم يقوم حين درسوا عام ١٨٩٠ على صيد السمك والحيوانات البحرية، وثلثه على الغذاء. وقد برزت أهميتها عند الأنثروبولوجيين من خلال الدراسات التي قام بها فرانز بواسFranz Boas الأنثروبولوجي والأثنولوجي الأمريكي الذي يعد أبا الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة، ولا سيما دراسته المهمة التي تقع في ٥٠٠ صفحة تناول فيها جوانب هذه الثقافة خلال نصف قرن من الزمن، وحلل علاقاتها المتنوعة بالثقافات الأخرى للساحل الشمالي الغربي (المترجمة).

(٩) Tikopia(تيكوبيا): جزيرة صغيرة تقع إلى الجنوب الشرقي من مجموعة جزر سليمان، وإلى الشمال من مجموعة جزر هبريديز. وعلى الرغم من أنها تقع في ميلانيزيا فإن حضارتها بولينيزية. وقدرت نفوسها عام ١٩٢٩ بـ(٣٠٠ر١) نسمة. كان نصف اقتصادها يقوم - آنذاك - على صيد السمك ونصفه الآخر على زراعة اليام والتار وثمرة الخبز والموز وجوز الهند. أما سكان هذه الجزر فقد كانوا موضع اهتمام الأنثروبولوجي النيوزلندي ريموند وليام فيرث (المولود في ٢٥ آذار ١٩٠١) الذي أجرى دراسة مستفيضة لبنية هؤلاء الأقوام الاجتماعية ودينهم وجوانبهم الثقافية الأخرى. ومن أشهر ما ألفه في هذا الصدد كتابه "المرتبة والدين في تيكوبيا Rank and Religion in Tikopia" (١٩٧٠). وهم من أهم الأقوام التي سكنت جزر سليمان .the Solomon Islands (وهي مجموعة جزر ميلانيزية تقع في المحيط الهادئ شرق جزيرة غينيا الجديدة وبريطانيا الجديدة. وأهم مجموعة جزره هي: بوكانفيل، جويسويل وسانتا يزابل وكوادا الكانال وسان كرستوبال وسانتا كروز والتي تقول الدراسات الأركيولوجية إنها كانت مأهولة منذ عام ٢٠٠٠ ق. م. وكان المستكشف الإسباني lvaro de Mendaa de Neira أول أوربي يصل إلى هذه الجزر. وسرت شائعات تقول إنه لم يكتشف الذهب فحسب، بل اكتشف

المكان الذي حصل منه النبي سليمان على الذهب لبناء هيكله في القدس. ومن هنا جاءت تسمية هذه الجزر (المترجمة).

(١٠) Suya: أحد الشعوب التي تؤلف مجموعة GE التي تضم أقوام هنود أمريكا الجنوبية الذين يقطنون جنوب البرازيل. وهم أصلاً من الصيادين ثم أصبحوا شبه مزارعين، وإن كان جلّ اعتمادهم على الصيد في الحصول على الغذاء. تتميز هذه المجموعة بتفرّدها بين هنود أمريكا الجنوبية وذلك بسبب تعقد أنماط تنظيمها. لا يتعدى عدد أفراد هذه المجموعة ١٠٠٠٠ نسمة. أما Mura: أحد الشعوب الهندية في أمريكا الجنوبية التي تمتهن صيد الأسماك ببراعة. يقطن هؤلاء الأقوام غابات الأمازون الاستوائية غرب البرازيل. علمًا أن موطنهم الأصلي هو الضفة اليمنى من نهر Madeira قرب مصب نهر Jamari. وقد أدى اختلاطهم بالبيض إلى انخراطهم في حرب العصابات لينتشروا بعد ذلك عبر نهر Purus وصاروا يغيرون على الفلاحين المتوطنين هناك (المترجمة).

(١١) Alcala : مقاطعة جنوب غربي نيومكسيكو. Sierra: مقاطعة في المرتفعات المكسيكية. كان الهنود - طوال قرون - يزورون منابعها الحارة لاعتقادهم أنها تنطوي على قوى قادرة على الإشفاء (المترجمة).

(١٢) تجدر الإشارة إلى أن اللغات الإندونيسية تنتمي أصلاً إلى عائلة اللغات الملاوية - البولينيزية وتضم، في الأقل (٢٠٠) لغة ولهجة، أهمها اللغة الملاوية، و(الجاوية)، و(البالية)، و(الباتاك)، والـ(دياك)، و(الفرموزية)، و(الملاكاشية).

(١٣) بولينيزيا: إحدى ثلاث مجموعات من الجزر تتكون منها أوشينيا، تقع وسط المحيط الهادئ. ويضمها مثلث وهمي يبدأ في جزر هاواي، ثم نيوزلندا في الجنوب وجزيرة إيستر في الشرق. أهم جزر بولينيزيا هي جزر هاواي وجزيرة إيستر وجزر ساموا وجزر تونجا وجزر ماركاس وجزر سوسايتي وجزر كوك. وتغطي بولينيزيا قرابة نصف مساحة المحيط الهادئ (المترجمة).

(١٤) Pare : من أشهر السلاسل الجبلية في تنزانيا، إلى جانب سلسلة Usambara، وهما تمتدان من الساحل الشمالي باتجاه الجنوب الشرقي، وصولاً عند جبل كليمنجارو Klimanjaro، أعلى جبل في أفريقيا (إذ يبلغ ارتفاعه ١٩٠٣٤ قدم) (المترجمة).

(١٥) المنزلة [المكانة]: مركز محدد المعالم يمنح المجتمعُ شاغلَه حقوقًا ويفرض عليه واجبات (المترجمة).

(١٦) يُنظر هامش Kwaklutl في أعلاه (المترجمة).

(١٧) Oceania أوشينيا: مجموعة جزر تقع في المحيط الهادئ تشمل إندونيسيا، وميلانيزيا، وبولينيزيا، واستراليا. ويُعتقد أن سكان هذه الجزر جاءوا من البر الآسيوي. وتجدر الإشارة إلى أن ميلانيزيا Melanesia منطقة في المحيط الهادئ تتكون من جزر غينيا الجديدة وقوس من الجزر يمتد من الشمال الشرقي من استراليا إلى جزر فيجي شرقا، إلى جزيرة كاليدونيا الجديدة جنوبا، ويتكون من جزيرة بريطانيا الجديدة، وجزيرة أيرلندا الجديدة، وجزر سليمان، وجزر هاربز الجديدة، وجزر لوبالتي، وجزر سانتا كروز، وجزر أدمرالتي، وجزر كاليدونيا الجديدة، وجزر فيجي (المترجمة).

(١٨) Moluccas ملقاس: جزر إندونيسية في أرخبيل ملايو تقع بين سيليبس غرباً، وغينيا الجديدة شرقاً، وبحر ارفورا وبحر تيمر جنوباً، والفلبين وبحر الفلبين والمحيط الهادئ شمالاً (المترجمة).

(١٩) الجورو: أحد عشرة قادة روحيين عند السيخ شمالي الهند. والسيخ كلهم أتباع للجورو. وقد قام نناك Nanak - أول جورو من السيخ - بتوطيد دعائم الممارسة التي من خلالها يقوم بتسمية خليفته بعد موته. وأكد تناسخ الجورو من فرد لآخر. وكان الكثير من أتباعه يحملون اسمه، بوصفه اسمًا مستعارًا (المترجمة).

(٢٠) الكالفينية: Calvinism: مذهب كالفين اللاهوتي الفرنسي البروتستانتي (١٥٠٩ - ١٩٦٤) القائل إن قدر الإنسان مرسوم منذ ولادته (المترجمة).

(٢١) الكارزما: مصطلح استعمله عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر، نقلاً عن التاريخ اللاهوتي، ويعني به الشخصيات التي تتمتع بقوى فوق طبيعية، من قبيل الأنبياء والقادة الخارقين، وقد تحدث عن نوع من السلطات التي سمّاها "السلطات الكارزمية" (المترجمة).

(٢٢) يدرج المؤلف هنا هذه المفردات التي تأتي كلها مرادفة لكلمة "مؤمن" (المترجمة).

(٢٣) المرشد [المخبر]: شخص يعاون الدارس الميداني بالإجابة عن أسئلته، وتقديم معلومات أثنوغرافية مفصلة عن المجتمع الذي يدرسه (المترجمة).

النقد التطبيقي



رحلة محيي الدين بن عربي: رموز المكان وتمثلات السرد

ف

هيثم سرحان

المقدمة

تهدفُ هذه الدراسة إلى تجلية الأبعاد الثقافية لمدينة القدس، من خلال الوقوف على المعطيات الرمزية التي تحفل بها ذاكرة المدينة، والكشف عن مواطن حضورها في الأدب والفكر. ولأنَّ القدس مدينة تتمتع بخصوصية وفرادة، كان من اللازم استحضار معالم قداستها، وهي معالم يتقاطع فيها الديني بالأسطوري. فقد نسجَت الإنسانية، حول القدس، نصوصاً، وسرديات أسطوريةً كثيرةً، الأمر الذي يصوِّر عظمة هذه المدينة ومدى حضورها في الفكر الإنساني. فما بين سلطة الدين وسطوة الأسطورة تقف القدس رمزاً مطلقاً يَعْجِزُ الجميع عن إدراك كُنْهِه؛ إذ إنَّ جميع الإجابات التي ابتدعها الوعي الإنساني ظلت عاجزة عن بلوغ أسرار هذا الرمز.

ومن أجل الإحاطة بهذه القضية مالَت الدراسة إلى استعراض أبرز التصوّرات التي تناولت المدينة بوصفها، مُتخيلاً دينياً، كما حاول رصد التحوّل الذي يطرأ على هذا المُتخيل، وذلك عندما يكتسب طابعاً أسطورياً. فجوهر الفرضية قائمٌ على معاينة المرويات الأسطورية التي نُسجت لتضخيم المتخيل. والرحلة إلى القدس هي أحد المظاهر الأسطورية لمدينة القدس، فهي تُعبِّر عن حنين عميق، تجاه القدْس، يتخذ هيأة السفر وما يترتب عليه من إرهاق ومكابدة وقتل للنفس.

واتخذت الدراسة رحلة ابن عربي نموذجاً في التحليل والتطبيق، وهي رحلةٌ ذات سَمْتٍ أسطوري، إذ إنَّ لها مظهرين أدبيين، المظهر الأول هو المظهر الفعلي الذي تتحقق فيه الرحلة فعلياً، والمظهر الثاني هو المظهر الفني الذي تحققه الكتابة وهو هنا نص " كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى "، الذي يُمثّلُ الشكل الأدبي للرحلة.

وقد راوح البحث بين تحليل المُعطيات حيناً، وتأويلها حيناً آخر مُلتزماً، في ذلك، ببنية النص وما هو منثورٌ في تضاعيفها، ومُستنيراً بهدي المُؤشرات الدلالية التي تهمس بها تارةً وتُحيل إليها تارةً أخرى.

أمّا الصعوبات التي واجهت الدراسة، فتتمثّل في قلة الدراسات التي تناولت الموضوع، الأمر الذي أدّى إلى الانصراف إلى كتابات بن عربي نفسها، وهو عملٌ شاق يحتاج إلى طول وقت وأناة

وتدقيق. خاصة أنَّ كتابات ابن عربي حافلةٌ بالرموز والإشارات، مما يتطلب من الباحث الاستعانة بالمعاجم الخاصة.

توطئة

يتضمن الدرس الأدبي، بوصفه خطاباً ،بُعدين متلازمين - يطرحان نفسيهما آناء القراءة التحليلية، تلك التي تروم الظفرَ بمعطيات النص الأدبي – هما الجانب المعرفي والجانب الفني. يهتم الجانب المعرفي بالوقوف على:"تلك الممارسات والعادات التي تتحكم في ضخ الكتابات ودورها في مجتمع معين، مثل المنزلة التي يتبوؤها الكاتب، وأيديولوجيته، وأشكال انتشاره، وظروف استثماره و"استهلاكه" وما يحظى به من إقرار نقدي"[1]. ويعني هذا أن القوانين الأدبية التي تُنتِجُ تداول النص الأدبي ركنٌ مضمرٌ من أركان النص، ومن ثمّ، فإنّه لا يمكن لأية عملية تحليلية أن تتجاوز هذا الركن.

أما الجانب الفني فيتجلى من خلال نظام الكتابة الذي يشمل: مستويات القول، وطبقات الدلالة، وبنية الإحالة، والنسيج السردي الذي تتقاطع فيه عناصر التخييل والرموز[2]. وبمعنى آخر فإن المضمرات السردية المتمثلة في امتداد النص في الثقافة والتاريخ والذاكرة الأدبية هي الفضاء الذي يمنح النص أبعاده التأويلية. فالنصُّ مُشرع على المعرفة، بالقدر الذي تتحقق فيه الدلالات[3]. إذ لايمكن إقصاء الإشارات التي يطرحها النص، كما أنه يصعب استبعاد العناصر السياقية التي تندرج في أفق تلقي النصّ، فيتوجب على القارئ، في معظم الأحيان، رصدُ المكونات الواقعة قبل النص[4].

التخيل الديني وصناعة المرويات الأسطورية

تمتلك مدينة القدس، بوصفها مكاناً مقدساً، ذاكرة ثقافية تمتلئ بالتصورات والأشكال الرمزية التي يتقاطع فيها الديني بالأسطوري. وقد قامت الأديان السماوية، في جميع مراحل تكوُّنِها، بتكريس المفاهيم الدينية التي تعزز قداسة هذه المدينة؛ وذلك من أجل إكسابها حضوراً في المخيلة الجماعية، وهكذا أضحت الأسطورة الوجه النظري للممارسة الجماعية تجاه فكرة المقدس الذي أصبح يمتلك قيماً رمزيةً لا تُقاوم، وسلطةً تأثيريةً يرزح تحتها الوعي البشري.

إنَّ فكرة المقدس تحتاج، في مختلف صيغها، إلى بعد أسطوري يمنحها تضخُّماً ومركزية، فإذا كان المقدّس في جوهره وأصله نموذجاً يُكسبُ الوعي البشري حنيناً إلى الخلاص والطهارة، فإنه، بتدخل الأسطورة يتحول إلى خطابٍ مُهيمن يهدف إلى ترسيخ معرفة تُفسِّر الوجود، والماضي، والحاضر، والمستقبل[5].

والنّاظر في المدونات التراثية الإسلامية، التي اتخذت القدس موضوعاً لها، يقع على مرويات دينية تحتفي بالجانب الأسطوري لهذه المدينة وتُعلي من شأنه، وللتدليل على هذا التصور تكفي الإشارة إلى ما ذكره صاحب "الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس"[6] من هذه الأبعاد. فبيتُ المقدس من حدائق الجنة.[7] وفي الجهة المقابلة يشير المؤلف إلى بُعدٍ مُفارق، وهو المقترن بالعذاب إذ يرى أنَّ في بيت المقدس واديَ جهنم[8]، وهو تناقض واضح يكشف عن فهم أسطوري، إذ يصبح المكان الواحد مَوضِعاً للثواب والعقاب[9].

وتُصرُّ الثقافة الدينية الإسلامية على إضفاء الطابع الأسطوري على مدينة القدس، وذلك من أجل تضخيم الهامش الرمزي لمعالم القدس الدينية فصاحب الروْض المغرّس في فضائل البيت المقدّس يشير إلى أنَّ "الصخرة المشرفّة" قطعةٌ من الجنة، ليس هذا فحسب بل إنَّ المخيلة تضطلع بدورٍ مركزي في إشباع هذا الرمز، إذ إنَّ هذه الصخرة ستتحول، يوم القيامة، إلى مرجانة بيضاء،

وذلك لأنها تحمل آثاراً لقدمي الرسول محمد(ص)، ولأنَ أصابع الملائكة تركت علاماتٍ مازالت عالقةً فيها[10].

كما تتشكل رمزية الصخرة المشرفة بإماطة اللثام عن مقتنايتها التي تضرب عميقاً في التاريخ والمعرفة الإنسانية؛ يقول صاحب الروض المغرّس:.." وكان في وسط قبة الصخرة درة يتيمة وقرنا كبش إبراهيم وتاجُ كسرى معلّقٌ فيها "[11]. إنّ حضور هذا المستوى يدلل على هيمنة البعد الأسطوري على فكرة القداسة نفسها. ويميل الباحث إلى ترجيح تصور مفاده: أنّ المسلمين قاموا بإنتاج هذه الخطابات الأسطورية لغايتين اثنتين، الأولى: تعزيز مكانة القدس في نفوس المسلمين، الثانية: مجابهة الخطابات الدينية الأخرى التي تحاول مصادرة فكرة القدس والاستيلاء عليها[12]. إذ إنّ النسيج المعرفي الذي يقوم حول فكرة المقدّس هو الذي يمنح المدينة هُويتها الدينية ليُصبح البعد الأسطوري، بعد ذلك، مُجلياً للحقيقة الدينية[13].

أمّا بناء بيت المقدس، فتدور حوله مرويات أسطورية ضخمة، إذ تشترك الأديان والعقائد في أسطرة قصة بنائه، فقد كان اليونانيون يَعدُّون البيت المقدّس من بيوتهم المقدّسة، ليس هذا فحسب، بل إنّ المرويات تمتد لتجعلَ من أصل البناء فضاءً تخيلياً؛ فإذا كان (أهل الشريعة/ أصحاب الديانات السماوية) يُخبرون أنّ داود ـ عليه السلام ـ قد بنى البيت المقدّس، وأنّ سليمان قد أتمّه بعد وفاة داود، فإنّ المجوس يزعمون أنّ الذي بناه هو الضحاك[14]، "وأنّه سيكون له في المستقبل خَطْبٌ طويل"[15].

إنّ حضور الأبعاد الأسطورية ، في الثقافة الإسلامية، لا يعني عدم مصداقية المعطيات التي تقدمها تصوُّراتُها ومفاهيمُها، فعلى العكس من ذلك، فإنّ هذا الحضور يُدلّلُ على مركزية فكرة المقدّس من جهة ، ويُبرز حجم السلطة التي اكتسبتها فكرة القدس من جهة ثانية.

وتقوم المرويات التفسيرية، الواردة بصدد أنبياء بني إسرائيل وملوكهم، بدور مُضاعف في إضفاء البعد الأسطوري عليهم وعلى إنجازاتهم[16]. فقد احتفت المرويات التفسيرية الإسلامية بأنبياء بني إسرائيل، إذ أكسبتهم صفاتٍ خارقةً فخرجت هذه المرويات متناقضة، في معطياتها، فما بين المستوى الديني والتاريخي مساحةٌ كبيرة وحادة، مما يجعل الصراع الدائر حول مدينة القدس قائماً، ذلك أنّ جذور التضارب المتد إلى المرويات نفسها لم يحسم هُوية المدينة المقدّسة[17].

ويكاد الدارسون يجمعون على انطواء المرويات التفسيرية والشهادات التي قدّمها الرّحالة على فيض أسطوري، فقد ذكر د.محمود إبراهيم أنّ هناك العديد من الإشارات المبثوثة في التراث الديني الشّيعي تنقض معطيات المتن السُّنّي التي تُعلي من شأن القدس والمسجد الأقصى، إذ يرى الشيعة أنّ ما ورد في هذه المتون من نصوص وأخبار وآثار تتخذ القدس محوراً لها، هي ضربٌ من التلفيق والصناعة قام الأمويون بوضعه لتعزيز سلطتهم السياسية والدينية[18].

أمّا كامل العسلي فقد أشار إلى الأهمية المعرفية التي تتمتع بها كتب الرحلات، وفي الوقت نفسه فقد ألمحَ إلى أنّ هذه الشهادات والتجارب لم تسلَمْ من "ترديد الأوهام والأساطير" المتعلّقة بالأماكن المقدسة في مدينة القدس. كالحديث عن الصخرة وتعليقها في الهواء، وأمرِ الصراط الذي يُنصب، يوم القيامة، بين الحرم القدسي وجبل الطور. إنّ حضور الصراط، في هذا المستوى السردي، يمنح المدينة المقدسة رهبةً كبيرة؛ فإذا كان الصراط حاضراً، في النص القرآني، بوصفه رمزاً للنجاة والهداية، فإنّ اقترانه المكاني بالقدس، والزماني بيوم القيامة، يكشف عن المزية العظيمة التي تمتلكها مدينة القدس، إذ تُصبح درباً للنجاة والفوز، ومكاناً للعذاب والجحيم[19].

الرحلة إلى القدس

تذكر لنا كتب الرحلات أنّ القدسَ كانت محطّ أنظار الرّحالة والحُجّاج، من مختلف الأديان والأقطار؛ وذلك لما تتمتع به هذه المدينة من قداسة عند أصحاب الديانات السماوية. فقد

زار القدسَ رحّالة يهود ومسيحيون ومسلمون. الأمر الذي يدل على تشابه الأهداف، وتماثل البواعث الداعية إلى هذه الرحلات. فالغايات الدينية كانت مَطلباً مركزياً في الرحلات القدسية. ورغم مظاهر سمو أهداف الرحلات القدسية ورفعتها فإنّ شهادات الرّحّالة كانت تنطوي على ردود أفعال واستجابات هامة مما يؤكد عدم حيادها، وعلى العكس من ذلك فهي تتضمن معطيات كثيرة ودالّة؛ فقد كانت الرحلات التي قام بها الرّحالة المسيحيون بدايةً للاستشراق الحديث، الذي اتخذ الدين وسيلة يتسلل، من خلالها، لتفكيك الآخر. وفي هذا المجال، يمكن الإشارة إلى ما عرضه رشاد الإمام من هذه الشهادات التي كانت تستبطن إحساساً بالنفي والاستلاب، فقد أشار الرحالة المسيحيون إلى معالم مدينة القدس الدينية، وأبنيتها، والحياة اليومية فيها. وألمح بعضهم إلى عيش أهل القدس الذين كانت حياتهم تتسم بالفزع الستديم. وتناول بعضهم الآخر واقع المسيحيين في ظل الحكم الإسلامي، وتحديداً معاملة المسلمين للحجاج النصارى. الأمر الذي يعني أنّ المسيحيين الغربيين كان يهمهم متابعة شؤون رعاياهم ومصالحهم الدينية في القدس. وسيتخذ هذا الاهتمام، في كل زمن، هيأة صراع ديني حاد ومضمر بين أتباع الديانتين.

أمّا الرحّالة المسلمون، فقد أشار رشاد الإمام إلى رحلة ابن بطوطة (ت ٧٩٩هـ)، وهي الرحلة المشهورة بـ" تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، وهي رحلة استكشافية ذات أبعاد دينية وثقافية شاملة، تنقّل فيها ابن بطوطة بين مصر والشام، وقد زار القدس، أثناء تنقله، سنة ٧٦٢هـ[٢٠].

ومال بعض الدارسين إلى الحديث عن البواعث الحضارية، في أدب الرحلات، وذلك لما تُتيحه الرحلات من فُرص تواصلية واتصالية بين الشعوب والأديان والثقافات. وهي بواعث قديمة قِدم الرحلة نفسها، اتخذتْ مظهرها الفعلي بفعل تطور الأهداف الإنسانية المُضمرة تلك التي تستبطن الاحتكار والامتلاك[٢١].

أما الدافع الديني في الرحلة إلى القدس، فقد اكتسب خصوصيته عن طريق الرحّالة الأندلسيين والمغاربة الذين قدموا إلى الشرق لأداء الفروض والواجبات الدينية، فقد أشار أحد الباحثين إلى أنّ المشرق العربي كان يُمثل مجمعاً علمياً هاماً توافد عليه العلماء لتحقيق الأهداف الدينية والعلمية والاستكشافية، ثم كانوا يرجعون إلى بلادهم لتدريس العلوم والمعارف التي حصّلوها، فقد كانت الحواضر العلمية في المشرق، مثل الإسكندرية، والقاهرة وبيت المقدس، والخليل، ودمشق، ومكة المكرّمة، والمدينة المنورة، محطاتٍ للعلم والمعرفة وفد إليها علماء الأندلس والمغرب لتمتين معارفهم وتتويج خبراتهم[٢٢].

وقد اكتسبت الرحلة إلى القدس صبغةً خاصة، فبالإضافة إلى مكانتها الدينية الإسلامية فإنها تكاد تُعدُّ المدينة العربية الوحيدة التي تنفتح على الأديان والثقافات، ولهذا السبب أشار أحد الدارسين إلى المكانة الرفيعة التي تحتلها مدينة القدس، إذ إنّ زيارتها شرطٌ أوليٌّ لتحصيل المعارف التي يحفل بها المشرق، ولهذا السبب، فهو يَعدُّ رحلة أبي بكر ابن العربي[٢٣] إلى القدس أول الرحلات العلمية والدينية والثقافية و"الدبلوماسية"، حيث التقى، في القدس، بالإمام أبي بكر الطرطوشي الفهري من كبار علماء المالكية ـ في الأندلس ـ الذي اختار بيت المقدس مقرّاً نهائياً؛ نظراً لأنّ بيت المقدس، في ذلك الزمان، كانت موئلاً للعلماء والمفكرين والفلاسفة المسلمين، واليهود، والنصارى[٢٤].

رحلة محيي الدين بن عربي[٢٥] إلى القدس

الرحلة والكشف الدلالي

لا تكاد الدراسات والأبحاث تُزوّدُنا بالمعطيات الكافية حول رحلة ابن عربي إلى القدس. بيد أنّ هناك إشارات جليةً أثبتها ابن عربي في معراجه الموسوم بـ" كتاب الإسرا إلى مقام

الأسرى"[٢٦]، تُشيرُ إلى موضوع الرحلة، ففي باب سفر القلب يقول ابن عربي: " قال السالك: خرجت من بلاد الأندلس. أريد بيت المقدس، وقد اتخذت الإسلام جوادا، والمُجاهدة مهادا، والتوكل زادا "[٢٧]. وهذا يعني أنَّ بيت المقدس كان هدفاً مركزياً في هذه الرحلة. فهل زار ابن عربي القدس حقاً ؟ أم إنَّ رحلته كانت شكلاً رمزياً ينتمي في بنيته إلى الأدب الصوفي ؟

إنَّ السَّند النصيَّ، وحده، كفيلٌ بإنبائنا عن حقيقة رحلة ابن عربي. والعثور عليه يعني الإمساك بسلسلة الرحلة الذهبية. بيد أنَّ هذا المَسعى ليس يسيراً وسهلاً لأنه يتطلب التفاتاً إلى كل ما يُشعُّ آناء الكشف الدلالي. وإضافة إلى ذلك فإنَّ هذا الكشف مطالبٌ بالوقوف على الرُّكام النصي كلِّه. مما يعني أنَّ كتابات ابن عربي كلَّها ستصبح قناديل يستضيء بها الباحث لتبديد العتمة التي تكتنف أسئلته.

يستدعي الوقوف على كتاب "الفتوحات المَكية" أسئلة كثيرة، لعل أهمَّها عنوان الكتاب الذي يُثيرُ استجابةً، في التلقي، فما هي هذه الفتوحات ؟ وما علاقتها برحلة ابن عربي ؟

إنَّ الإجابةَ النَّصية مَنثورةٌ في فاتحة الفتوحات المكية، وهي تكشف حقيقةَ الرحلةِ وغايتَها، إذ إنَّ الفتوحات المكية هي تتويجٌ لرحلة ابن عربي إلى القدس التي ختمها بزيارة البيت الحرام في مكة"[٢٨]. إنها فُتوحات صوفية عظيمة استطاع فيها ابن عربي، بعد طول سفر ومُكابدة، لمَّ شتاتِ النِّثار المعرفي والديني للمشرق الإسلامي. لذلك تُمثل رحلة ابن عربي كنوزاً ثمينة اتخذت هيأةَ المعرفةِ التي تضمَّنتها الفتوحاتُ المكيةُ التي يسعى ابن عربي إلى إيصالها إلى أصحابه المتصوِّفة في المغرب، وهم ثلاثة متصوفة[٢٩].

يقول ابن عربي: " **فكنَّا الأربعة الأركان، التي قام عليها شخصُ العالم والإنسان، فافترقنا ونحن على هذه الحال، لانحراف قام ببعض هذه المحال، فإني وصلت أم القرى، بعد زيارتي الخليل الذي سنَّ القرى، وبعد صلاتي بالصخرة والأقصى، وزيارة سيِّدي سيد ولد آدم ديوان الإحاطة والإحصا، أقام الله في خاطري أن أُعرِّف الولي(*)، أبقاه الله، بفنون من المعارف حصَّلتها في غيبتي، وأهدي إليه، أكرمه الله، من جواهر العلم التي اقتنيتها في غربتي، فقيَّدت له هذه الرسالة اليتيمة، التي أوجدها الله لأعراض الجهل تميمة. إذ كان الأغلب فيما أودعت هذه الرسالة ما فتح الله به عليَّ عند طوافي ببيته المكرَّم، أو قعودي مُراقباً له بحرمه الشريف المعظَّم.** "[٣٠].

إنَّ دراسة متأنية للنص السابق سوف تكشف عن عدة مستويات دلالية :-

المستوى الأول: وهو ينتمي إلى الزمن الماضي، وفيه حديث ابن عربي عن أصحابه من المتصوفة والأقدار الرفيعة التي يتمتعون بها، فهم، كما يقول بن عربي، يمثِّلون الصفاء الإنساني والعرفي: "فكنَّا الأربعة الأركان، التي قام عليها شخص العالم والإنسان".

المستوى الثاني: الحديث عن الباعث الديني للرحلة وهو أداء فريضة الحج والعمرة. وهو زمنٌ ينتمي إلى الماضي القريب، لكنه ممتد على مستوى التنقل بين الأماكن المقدَّسة.

المستوى الثالث: الحديث عن الباعث الذي دعاه لكتابة الفتوحات المكية، وهو تعريف مريده بفنون المعارف التي حصَّلها في غيبته، ورغبته في إهدائه من جواهر العلم التي اقتناها في غربته.

المستوى الرابع: الحديث عن الغربة المكانية والغيبة الطويلة عن الوطن.

المستوى الخامس: المُفاخرة بالفتوحات التي أنجزها وهي فتوحات معرفية لأسرار الصوفية.

تكشف هذه المستويات عن إحساس ابن عربي العميق بالتفوّق الذي أحرزه في هذه الرحلة، مما جعله يدّعي نُدرة هذه المعرفة، "فقيّدت له هذه الرسالة اليتيمة"، الأمر الذي يكشف عن اعتزاز ابن عربي بالمعرفة التي حصّلها، وهو اعتزاز يمنح ابن عربي تفوّقاً على أصحابه الذين فارقهم في الأندلس ليس هذا فحسب، بل إنّ ادّعاء ابن عربي المتفخّم بلغ مستوىً كبيراً، فقد شبّه رسالته "الفتوحات المكية" بالتّميمة التي يتّخذها المرء لدفع الشرور والبلايا. بيد أنّ تميمة ابن عربي ليست لدفع البلايا والشرور بل إنها لدفع الجهل وأعراضه، مما يجعلها دواءً لداءِ الجهل. وحتى يُكسب ابن عربي رسالته مزيةً خارقةً نراه يؤكد أن رسالته فتحٌ إلهيٌّ ألهمه الله إياه أثناء طوافه ببيته المحرّم وقعوده بحرمه الشريف المعظّم، يقول ابن عربي: " إذ كان الأغلبُ فيما أودعت هذه الرسالة ما فتح الله به عليّ عند طوافي ببيته المكرّم، أو قعودي مراقباً له بحرمه الشريف المعظّم".

فخطابُ ابن عربي طافحٌ بالزهو والتفوّق، وهو عندما يُشير إلى الفتح (الكنز ـ التميمة)، فإنه يبدو مُتعالياً على الآخرين، إذ إنه يفترض أنّ الآخرين مرضى ـ جهلاء، ويتبدى ذلك من خلال التركيب اللساني "أعراض الجهل" إذ تُحقق بنية الإضافة دلالة المُلكية،[31] التي تنفتح على الاستعارة المكنية، إذ يُصبح الجهل مرضاً مُزمناً، له أعراضٌ وأمارات. والمستهدف، في خطاب ابن عربي، هم أصحابه، في الأندلس، ودليل ذلك قوله: "أقام الله في خاطري أنْ أعرّف الوليّ"، فإن كان الوليّ هو المقصود بالخطاب إلاّ أنّ بقية الأصحاب يدخلون فيه. فابن عربي يُحيط نفسه بهالةٍ عظيمة، فهو سادن المعرفة يَمُنُّ بها على الناس المرضى المصابين بأعراض الجهل. وهذا يعني أننا بصدد سارد متعال، ويمكن رصد هذه الدلالة من خلال بنية الضمير العائدة على المتكلم: "إني كنت نويت، أسرع، فلما وصلت، زيارتي، صلاتي، سيدي، خاطري، أعرّف، حصّلتها، غيبتي، أهدي، أقتنيها، غربتي، قيّدت، أودعت، عليّ، طوافي، قعودي، مراقباً". وهي ضمائر تعود على المتكلم، تتراوح بين تاء المتكلم ويائه، والضمير المستتر"أنا". تدلُّ على مركزية المتكلم، وهيمنة خطابه. يتبدّى ذلك من خلال نصّ قوله:

"أقام الله في خاطري"، إذ يُبوّئ ابن عربي نفسه منزلةً رفيعةً، فالخاطر هو ما يَرِدُ على النفس من العلم؛ إذ إنّ الخاطر، في المعرفة الصوفية، "...ما يرد على القلب من الخطاب أو الوارد الذي لا تعمُّدَ للعبد فيه"[32]. وبعبارة أخرى، فإنّ ابن عربي يؤكد أنّ ما أحرزه من علم وفضل أكسباه منزلةً عليا تصل إلى منزلة الأنبياء والأولياء أو تكاد.

أهداف الرحلة

ورحلة السالك طويلة وشاقة، فهي مُضنية للجسد والأوصال، بيد أنّ بلوغ الهدف، في أية رحلة، من شأنه منح المرء راحةً عظيمة، فبمجرد إدراك الغاية وبلوغ الهدف يتبدد التعب والإرهاق. فما هي غاية ابن عربي في رحلته إلى بيت المقدس؟ يُجيب ابن عربي قائلاً: "قال السالك؛ خرجت من بلاد الأندلس، أريد بيت المقدس وسرت على سواء الطريق، أبحث عن أهل الوجود والتحقيق، رجاء أنْ أتبرّز في صدر ذلك الفريق"[33].

إنّ رحلة ابن عربي ليست رحلة فحسب، فذلك أمر يسير وسهل، لكنها رحلة بحث وكشف عن أهل الوجود والتحقيق، وهم كبار المتصوّفة الذين أفنوا حياتهم في العرفان، ذلك أنّ "التحقيق: شهود الحق في صور أسمائه التي هي الأكوان، فلا يحتجب بالحق عن الخلق، ولا بالخلق عن الحق"[34]. مثل: الجُنيد، والبسطامي، وذي النون المصري، وشهاب الدين السُّهْرَوَرْدِيّ. دليل ذلك ما ذهب إليه آسين بلاثيوس من أنّ ابن عربي زار الموصل سنة (٦٠٨هـ) للقاء علي بن عبد الله بن جامع المتصوف الكبير الذي كان متعلّقاً بالخضر، عليه السلام. كما يذكر

أسين بلاثيوس أن ابن عربي قد دخل بغداد سنة (٦٠٨هـ) قاصداً زيارة المتصوف الكبير شهاب الدين السُّهْرَوَرْدِيّ ليقفَ على طُرقه في المجاهدات الصوفية، وبعد أن شاهده السُّهْرَوَرْدِيّ قال لمريديه: إن ابن عربي بحرُ الحقائق[٣٥]. فالطريق الذي يرومه ابن عربي هو طريق المتصوّفة الكبار، ليس هذا فحسب، بل إنّ ابن عربي يسعى إلى التفوّق على أهل الوجود والتحقيق وذلك بأن يقف على معارفهم ومجاهداتهم ويستوليَ على أساليبهم: "رجاء أنْ أتبرّز في صدر ذلك الطريق"[٣٦].

الغربة العرفانية

تُصور هذه الغربة نزوع السالك إلى اتباع طريق المجاهدات والالتحاق بأصحاب الكرامات حتى يتحصّل على النور الإلهي فالسّالك " هو العبد الذي تاب عن هوى نفسه وشهوتها، واستقام في طريق الحق، بالمُجاهدة والطاعة والإخلاص.."[٣٧]. ويستهدف السالك، في رحلته، بلوغ الفناء، وهي الاتصال بالحق، جلّ وعلا، بيد أنّ الشرط الأوليّ لبلوغ الفناء هو تجاوز الذات، وهي درجة يصل فيها السالك إلى الدهشة والحيرة. "فالفناء تجربة ذاتية داخلية هي، في الوقت ذاته، تجربة الوجود، من حيث إنها تجلّي الوجود لذاته. وهو يتجلّى عبر تجربة الكشف أو المكاشفة"[٣٨]. وسوف يتخذ الفناء ثلاث مراحل:

الأولى: مرحلة الكشف، وفيها يسعى السالك إلى إنجاز المكاشفة، فالمطلق ـ جلّ وعلا ـ "الخفيّ، محجوبٌ بالأشياء، وإنه لا يُعرف إلاّ بزوال هذه الحُجُب ولا يصل السالك إلى الكشف عن المطلق وأسراره إلاّ بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى امّحاء كل ما هو مادي حاجب"[٣٩].

والثانية: مرحلة التجلّي المقترنة بزوال الحُجب، " حيث يبدو النور الإلهي أو يتجلّى الله بنوره، وتتجلّى معه الأشياء الإلهية"[٤٠].

والثالثة: مرحلة المشاهدة، عندما تُضاءُ الروح بالتجلّي وهو حضور النور الإلهي وأنواع السر في القلب[٤١].

وقبل الفناء لا بُدّ أن يمرّ السالكُ بغربة خالصة للحق، جلّ وعلا، وهي غربة تتجاوز المكان والزمان والذات، إذ إنها الغربة التي تتوق النفس فيها إلى الخلاص بالبحث المطلق، وهو في التجربة الصوفية، الحق جلّ وعلا. فسلوك طريق المجاهدات غربةٌ وبحث، والغربة، في المعرفة الصوفية: "إيثار المحبوب بالهجرة إليه عشقاً، والإعراض عما سواه بالتجافي عنه بُغضاً"[٤٢].

ويكون السفر، في الحق جلّ وعلا، بقوّة إلهية لا يُدركها العقل، إذْ إنها تقوم على انخطاف المُحبين وتفانيهم، في الحق جلّ وعلا، وهو انصرافٌ تام إلى الحق، فـ"السفر: توجه القلب إلى الحق"[٤٣]. وهذا التصور يبدو جلياً، عند ابن عربي، إذ يقول: "وأمّا المُسافرون فيه فطائفتان؛ طائفةٌ سافرت فيه بأفكارها وعقولها فضلّت عن الطريق. وهم الفلاسفة ومن نحا نحوهم، وطائفة سُوفرَ بها فيه وهم الرُّسل والأنبياء،والمُصطَفَوْنَ من الأولياء كالمُحققين من رجال الصوفية."[٤٤].

إنّ النوع الثاني من السفر لاإرادي إذ إنه يتم بفعل إرادة الله، ويرى أحد الدارسين أنّ بنية الفعل "سُوفر"، الدالة على المبني للمجهول تكشف عن مُفارقة دلالية،" ذلك أنّ الدلالة المتضمّنة في الفعل مبنياً على هذا الحد، تضع حداً فاصلاً بين من سافر فيه، وسُوفر به فيه، فالأول إنما عوّل في سفر التيه على جُهد شخصي يُحيل على منهج فكري بُرهاني، أما الثاني فقد فرّغ نفسه من الحول والقوة الذاتيتين مُتخذاً وضع تربُّص وتعلق باللطف الإلهي بحيث يبدو في سفر التيه محمولاً، ذلك أنه لم يسافر بنفسه وإنما سافرت به الحقيقة الوجودية"[٤٥].

ويُحقق السفرُ، في المعرفة الصوفية، وظيفةً إدهاشية، فإذا ما تمّ تجاوز الخوف الذي يبعث عليه السفر، إلى الهدف الذي يرومه المسافر، حقق السفر غايته المتمثلة في نيل القصود. ويعني ذلك، أنّ على المسافر الإقبال على هدفه وغايته، إقبال العارفين اللاجئين إلى الحق جلّ وعلا، لأنّ من شأن هذا الإقبال تبديد الغربة التي يفرضها المكان، إذ يُصبح الاتصال بالحق حقيقةً كبرى تبعث على الشعور بالتوحّد، فالغربة، بالمعنى العُرفي، لا وجود لها، لأنها الشرط الوحيد لتجلي الحقيقة والغاية"[٤٦]. فالانخراط في العرفان تجربةٌ تقتضي التسليم المطلق بالغاية، وهي تجربة تقوم على"تجنيد الإرادة"[٤٧]، إذ إنّ تجنيد الإرادة يُعدُّ، في التجربة الصوفية، شرطاً بنيوياً يمنحُ العارف القدرة على مجابهة الشعور المرير بالغربة والعزلة.

كتاب الإسرا في مقام الأسرى

يُصنَّفُ هذا الكتاب ضمن أدب المعراج، وهو شكلٌ إبداعي ينصرف إلى الاحتفال بقصة الإسراء والمعراج، تلك القصة التي تضمنت أبعاداً عديدة، وخلفت في المعرفة الإنسانية، أثراً عظيماً[٤٨]، وقد شكلت، للمسلمين، نصاً مفتوحاً لم يُغلق[٤٩]، إذ إنها مدّت الكتابة العربية بمدىً تخيليي غزير، الأمر الذي أدّى إلى تناسل إبداعي كبير[٥٠].

ويمثّل أدب المعراج استعادة رمزية للتجربة الأولى، تجربة الرسول، صلى الله عليه وسلّم، فالمعراج مُضِيٌّ في الكشف واليقين، ولهذا فإنّ المتصوفة يعدّون المعراج بناءً مركزياً في معارفهم وركناً رئيسياً في تكوينهم الصوفي، إذ يعتبرون أنفسهم الامتداد الحقيقي للنبي محمد، صلى الله عليه وسلّم، الذي كان يدعو الله قائلاً: "ربِّ زدني علماً". فالإسراء والمعراج بهذا المعنى، تتويجٌ لهذا الدّعاء. ففي حادثة الإسراء والمعراج اطلع محمّد،صلى الله عليه وسلّم، على أمور عظيمة لم تكنْ متاحة لغيره من الأنبياء[٥١].

الملامح الجمالية في ميعراج ابن عربي: النص والتلقي

يُمثل كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، شكلاً أدبياً يختلف عمّا ألفناه من كتاباتٍ، إذ إنه يحوي عدة أشكال داخل جسده الذي يَظهر متماسكاً وصلباً في مستوياته كلّها، فهو يتضمّن سرداً كثيفاً يفتح القراءة على آفاق قصيّة، وينطوي على نصوص شعر ذات شفافية رفيعة، ويقوم على منظومةٍ رمزيةٍ عجيبةٍ، ويتضمن شخوصاً وحواراتٍ لا تنتهي. فما هو هذا الشكل ؟

إنّه سيرةٌ معرفيةٌ ينثرها ابن عربي أمام قارئيه المفترضين وهم المتصوفة الكبار، فهم المقصودون بالخطاب، ليس هذا فحسب بل إنّ ابن عربي يجعل من المتصوفة أسرى العرفان والكشف والرتب النبوية الرفيعة. يقول ابن عربي: "أما بعد فإني قصدتُ معاشرَ الصوفية، أهلَ المعارج العقلية، والمقامات الروحانية، والأسرار الإلهية، والمراتب العَليّة القدسية في هذا الكتاب المنمّق الأبواب المترجم بكتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، اختصار ترتيب الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي. وبيّنت فيه كيف ينكشف الكتاب بتجريد الأبواب لأولي البصائر والألباب، وإظهار الأمر العُجاب، بالإسراء إلى رفع الحجاب"[٥٢].

إنّ غاية ابن عربي في هذا الكتاب واضحة تمام الوضوح، إذ إنّ المباهاة التي يُعلنها كفيلةٌ بكشف التعالي الذي تسبطنه المقاصد، فبنية القصد حاضرة بوصفها استراتيجية مُعلنة: إذ إنه يُحدد شريحة القراء التي يستهدفها في التداول والتلقي، وهو عندما يحددها، على وجه التعيين فإنه يمنح خطابه شرطاً إنجازياً. وبمعنى آخر فإنه لا يمكن لقرّاءٍ من خارج الشريحة المُستهدفة بالخطاب أنْ يُفلِحوا في تحصيل المقاصد، ورصد محمولات الخطاب. وبذلك فإنّ هذه التقنية السردية تُتيح حضور الخطاب بوصفه نظاماً علاماتياً يفرض مخططاً لتفكيكه، فهذا النوع من

الخطابات لا يؤمَنُ جانبُه، إذْ إنَّ أيَّ انحرافٍ عن مخطط التفكيك سيؤدي إلى انهيار النظام. وبذلك فإنَّ ابن عربي يؤكد تفوّقَ معراجه، وانطواءه على مستويات معرفية عجيبة، فحيازة هذه المعارف كفيلةٌ بإثبات تفوّق ابن عربي على معاشر الصوفية.

ويقدّم ابن عربي، كتابه مزوّداً بآليات قراءته، ولذلك فإنه ليس مسؤولاً عن عدم الفهم الذي ينتج، آناء القراءة، فكل تعثر في القراءة إنما يعود إلى القارئ وحده، يقول ابن عربي، عن معراجه،:

" بمعراجُ أرواح لا معراج أشباح، وإسراء أسرار لا أسوار رؤية جنان، لا عنان. وسلوك معرفة ذوق وتحقيق، لاسلوك مسافة وطريق، إلى سموات معنى لا مغنى، ووصفت الأمر بمنثور ومنظوم، وأودعته بين مرموز ومفهوم، مسجّع الألفاظ ليسهُل على الحفّاظ، وبيّنتُ الطريق، وأوضحت التحقيق، ولوّحت بسرّ الصديق، ورتّبت المناجاة بإحصاء بعض اللغات."[٥٣].

إنَّ هذه الاستراتيجية تكشف عن تحدٍ يطرحه ابن عربي، منذ البداية، فهو بتقديمه، مسارات الكتاب للقارئ، يصبح خارجَ النّص، وهذا يعني أنَّ الإخفاق الذي يحصل هو مسؤولية القارئ، فالقارئ، مهما كان أمره، يظلُّ أقلُّ منزلة من ابن عربي. يقول ابن عربي: "فإنه لا يفهم كلامي، إلاّ من رقا مقامي"[٥٤]. إنّه تحدٍّ سافرٌ طافحٌ بالاستفزاز بيد أنّه يدل على الثقة المطلقة التي يتمتع بها ابن عربي.

خلع النعلين

يكشف هذا التركيب عن حضورٍ دلالي عميق، يحيل إلى بنية نصية قرآنية، فقد جاء في الآية القرآنية ما نصه: " إنـّي أنا ربُّكَ فاخلع نعليك إنَّك بالوادِ المقدّس طوى "[٥٥]، وسوف تكشف بنية الأمر عن ثلاثة محاور، الآمر: وهو الله، والمأمور: وهو موسى، عليه السلام، وخطاب الأمر: وهو خلْع النعلين. فما هي دلالة الخلع؟ وما دلالة النعلين؟

إنَّ تحليل هذه الدلالات ستتولاه نصوص ابن عربي نفسُها:

النص الأول: وهو الحوار الذي جرى بين السالك (ابن عربي)، والفتى الروحاني (عصام)، وهي شخصية سردية إذ إنها لا تتمتع بأي حضور فعلي، بيد أنّ حضورها في مستوى السرد يمنحها الأبعاد الكثيرة، ولنستمع إلى هسيس النص: "قال السالك: فلقيت بالجدول المَعين... فتىً روحاني الذات، ربّاني الصّفات، يومِئُ إليّ بالالتفات. فقلت: ما وراءك يا عصام، قال: وجودٌ ليس له انصرام. قلت له: فأين تريد، قال حيث لا أريد، لكني أُرسلت إلى المشرقين، إلى مطلع القمرين، إلى موضع القدمين، آمراً من لقيت بخلع النعلين"[٥٦].

النص الثاني: هو الخلع الذي تمّ على مشارف وادي القدس قبل العروج، يقول ابن عربي: "قال السالك: ثم أشرفت من الهوى على الوادي المقدّس، فقال لي الرسول: اخلع نعليك ولا تيأس، فخلعت ثم ارتحلت "[٥٧].

النص الثالث: وهو النص الذي يستدعي فيه ابن عربي شرط المثول في الحضرة الإلهية؛ يقول ابن عربي:

انفض الرّكاب إلى ربِّ السموات — وانبذ عن القلب أطوار الكرامات
واعكفْ بشاطئ وادي القدس مرتقباً — واخلع نِعاليك تحظى بالمُناجاة
وغبْ عن الكون بالأسماء متصفاً — حتى تغيب عن الأوصاف بالذات[٥٨]

إنَّ المرجع الذي يُحيل إليه خلعُ النعلين، يقدّم إجابةً مُجدية، بيانُ ذلك ما أثبتته المرويات التفسيرية، يقول الزمخشري: "قيل أُمرَ بخلع النعلين؛ لأنهما كانتا من جلدِ حمارٍ ميّت غير مدبوغ، وقيل: ليُباشر الوادي بقدميه متبركاً به، وقيل: لأنّ الحفوة تواضعٌ لله، ومن ثمّ طاف

السلفُ بالكعبة حافين، ومنهم من استعظم دخول المسجد بنعليه، وكان إذا نُذر منه الدخول منتعلاً تصدّق، والقرآن يدل على أنّ ذلك احترام للبقعة، وتعظيمٌ لها، وتشريف لقُدسها، ورُويَ أنه خلع نعليه وألقاهما من وراء الوادي."[59].

فخلع النعلين شرط لولوج القدس، وفي هذا المستوى تتحقق الوظيفة السردية لدلالة خلع النعلين. بيد أنّ هذا الخلع يكشف، في المعرفة الصوفية، عن القول بخلع الظاهر والاندغام بالباطن إذ إنه الشرط الحقيقي للمعرفة. فالظاهر يدلّ على الزيف، أما الباطن فيدلّ على الجوهر الحقيقي، وإذا كان النعلان المصنوعان من جلد الحمار يدلان على الظاهر، فخلع الظاهر، بغية الوصول إلى الباطن، يمثل جوهر التجربة الصوفية[60]. كما أنّ خلع الحيوانية (البلادة) شرط للنفاذ إلى الحقيقة الباطنية. "إنّ استغراق الإنسان في حاجاته المادية الجسدية يمنعه من تصور الحقائق، ويتأدى به إلى نسيان سر الألوهية فيه، وبالتالي تدنيه إلى رُتبة الحيوان. ولذلك، فهو مُلزمٌ بالتجرّد عن هذه الحيوانية وخلع البشرية حتى ينفذ إلى حقيقة الباطنية وتنصاع له حقيقة النص"[61].

كما تكشف سردية "الحمار" عن مستوى سيميائي آخر وهو الشيطان، الذي نجح في التسلل إلى جوف الحمار، واستطاع دخول سفينة نوح مما جعله يظفر بالنجاة. يقول الجاحظ: "يُروى... أنّ إبليس قد دخل جوف الحمار مرة؛ وذلك أنّ نوحاً لمّا دخل السفينة تمنّع الحمار بعسره ونكده، وكان إبليس قد أخذ بذنبه. وقال آخرون: بل كان في جوفه، فلمّا قال نوح للحمار ادخل يا ملعون! ودخل الحمار، دخل إبليس معه، إذ كان في جوفه. قال، فلمّا رآه نوحٌ في السفينة قال: يا ملعون من أدخلك السفينة؟ قال: أنت أمرتني. قال: ومتى أمرتك؟ قال: حين قلت: ادخل يا ملعون، ولم يكن ملعونٌ غيري"[62].

فدلالة الحمار تشير إلى سهولة امتطائه لبلادته وافتقاره إلى التمييز، فأنّ يستطيع الشيطان التسلل إلى جوف الحمار فإنّ ذلك يدل على أنّه حليفٌ للشيطان، وهو المستوى نفسه الذي قدمته سردية غواية حواء وآدم في الجنة، فبعد أنْ استطاع إبليس[63] دخول الجنة، بعد أنْ نجح في إقناع الحية من إدخاله إلى الجنة، وقد كانت صديقة لإبليس ومن خُزّان الجنة، زيّن لآدم وحواء أنْ يأكلا من الشجرة المحرمة[64]، وهذا يعني أنّ الحمار يقترن، مثل الحية، بالشيطان. وهذا المستوى التأويلي هو المراد بدلالة الحمار عند ابن عربي؛ فالباطن هو المعرفة المتحققة بفعل التوجه إلى الله دون الحاجة إلى الوسائط، وهي دلالة قصد ابن عربي إلى إثباتها وبثّها لمعاشر الصوفية مما يعني أنّ ابن عربي يستعير سياقاً قُرآنياً مُحمّلاً بالتجلّيات من أجل إيصال الإشارات إلى معاشر الصوفية يأمرهم من خلالها بنزع البلادة وترك مستويات التأويل الشيطانية[65]، إذ إنّ كتابه "الإسرا إلى مقام الأسرى"، يحتاج إلى التبصُّر وإعمال الذهن.

رموز القدس

- **بيت الله**

تمثل القدس في كتابة ابن عربي، بيتَ الله؛ فالله يتجلّى من خلال القدس، يقول ابن عربي: "قال السالك: فأنشأ لي جناح العزم، وطرت في جو الفهم حتى وصلت الكرسي، والموقف القدسي"[66].

- **الغموض والارتواء**

تظهر القدس، في هذين المستويين، بوصفها سراً غامضاً تعجز الفُهوم عن إدراكه، وبوصفها حاجة لا تنتهي، فالمُقيم، في القدس، لا يكاد يشعر بالعطش. يقول ابن عربي:

فعاينت من علم الغيوب عجائبا ... تُصان عن التذكار في رأي من وعى

ومن قائم بالحال في بيت مقدس فلا نفسه تظما ولا سرُّه ارتوى[٦٧]

● النور والبرهان

تمثل القدس في هذا المستوى مستودع النور الإلهي وكنوز الحقيقة، يقول ابن عربي مادحاً معاشر الصوفية:

لله درّ عصابة سارت بهم نُجُبُ الفناء بحضرة الرحمن
قطعوا زمائهمُ بذكر حبيبهم وتخلّقوا بسرائر القرآن
ورثوا النبي الهاشمي المصطفى من أشرف الأعراب من عدنان
ركبوا بُراق الحب في حرم المنى وسروا لقدس النور والبرهان[٦٨]

أما حضرة القدس فقد وردت عدة مرات[٦٩]، دلالة على تجلي الحق، جلّ وعلا، ليُصبح التقديس الانكباب على العبادة وحضور الله، في قلب الإنسان، ذلك أن "البيت المقدّس: هو القلب الطاهر من التعلق بالغير"[٧٠].

فالقدس، كما تتجلى في كتاب الإسرا، تتجاوز البُعد المكاني ليُصبح حضورها احتفاءً بالرموز التي تكتسي بها هذه المدينة.

الهوامش :

(١) رولان بارت ،الأدب بلاغة،ضمن: "اللغة والخطاب"، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي،ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء،١٩٩٣،ص٥٣.

(٢) انظر: ذاته ، ص ٥٣. والنسيج السردي: هو مستوىً في النص، مفترض يتيح قدراً من الحركية التي تمكن القارئ/ الناقد من إنتاج العلاقات الدلالية. وهو التمثيل الذهني المفترض للأدب الذي يتخذ من ردود أفعال القارئ شكلاً ختامياً. فالأدب ليس مُثيراً فحسب، بل هو مُحفِّزٌ على إدراك الأبعاد الدرامية للغة التي يتقدّم من خلا لهـا بشكل يُفسح المجال لميلاد استجاباتٍ فعلية لِتُصبحَ الموضوعات أكثر قابلية للإدراك. وفي النهاية، فإنّ هذه الاستجاباتِ والمُدْرَكاتِ ليست ثابتة تماماً؛ إنّما هي نسيج مُتحرك ومُتجدد تَجدُّدَ الانعطافات الدلالية التي تتوالى، أثناء القراءة. انظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب،ترجمة: ثائر ديب،ط١ ، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٤ - ١٦.

(٣) انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط٢ ، دار توبقال، الدار البيضاء،١٩٩٧ ، ص١٣.

(٤) هناك تصور في المعرفة الصوفية يرى ضرورة الوقوف على الإشارات التي ترد في فضاء النص، أما التصور، فينص عليه قول أحد المتصوفة: "من لم يقف على إشاراتنا لم تسعفه عباراتنا".

(٥) انظر: سيد القمني، الأسطورة والتراث، ط١ ، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٠– ٢٨.

(٦) أبو النصر تاج الدين عبد الوهاب بن أحمد الشافعي (ت٧٦٦هـ) : الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس، صورة عن مخطوط في متحف برلين، مكتبة الجامعة الأردنية، ضمن المجموعة الخاصة، تحت رقم٢٠٢٢٠١. وقد اطلع الباحث على تحقيق د. محمود إبراهيم للمخطوطة الواردة في كتابه: فضائل بيت المقدس في مخطوطات عربية قديمة، ط١ ، معهد المخطوطات العربية، الكويت، ١٩٨٥، ص٤٣٣ - ٤٥٩. وقد عوّل الباحث، في إيراد الشواهد، على صورة المخطوط.

(٧) الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس ص٤.

(٨) ذاته، ص٦.

(٩) تجدر الإشارة إلى أن دانتي جعل القدس مطهراً وجحيماً وفردوساً ، انظر: حسن عثمان، كوميديا دانتي اليجيري ، ط١ ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٥٥، ص٥٩ - ٦٠.

(١٠) انظر: الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس: ص٥.

(١١) ذاته، ص٧. وتروي كتب التفاسير والتاريخ والأخبار، أنّ نبوخذ نصّر قد صادر هذه المقتنيات عندما غزا فلسطين، وحملها معه إلى العراق، ويرى آخرون أنّ المبانيين قد حملوها إلى بغداد.

(١٢) يرى صاحب الروض المغرّس أنّ العبارة التي تقول: إنّ "بيت المقدس كأس من ذهب مملوءة عقارب"، كلامٌ محمولٌ على بيت المقدس في زمن بني إسرائيل. انظر:ص٧. كما أشار إلى الأهمية السياسية التي تحتلها القدس، عند المسلمين، إذ إنّ امتلاكها يعدُّ شرطاً للخلافة. يقول: "ولا يعدُّ من الخلفاء إلا من ملك

المسجدَيْن". في دلالة واضحة على المسجد الحرام والمسجد الأقصى. الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس،ص٧.

(١٣) يبدو أنَّ جميع المعالم الدينية تزدحم بهذه التصورات. فقد ذكر المسعودي أنَّ قدامى الفُرس كانوا يعظّمون البيت الحرام لغايات دينية، ووجودية، يقول المسعودي: "وقد كانت أسلاف الفُرس تقصد البيت الحرام، وتطوف به، تعظيماً له، ولجدّها إبراهيم عليه السلام، وتمسكاً بهديه، وحفظاً لأنسابها وكانت الفُرس تهدي إلى الكعبة أموالاً في صدر الزمان، وجواهرَ، وقد كان ساسان بن بابك أهدى غزالين من ذهب وجواهرَ وسيوفاً وذهباً كثيراً فقذفه في زمزم"، مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، جـ١ ،ط٣ ، مكتبة السعادة ، مصر، ١٩٥٨ ، ص٢٤٢. التشديد من الباحث.

(١٤) انظر: مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج٢، ص٢٤٣ ص٢٤٤. ويروي صاحب الروض المغرّس أنَّ سليمان، عليه السلام، قد جعل تحت أرض البيت المقدّس، مجلساً وبركة ماء. ليس هذا فحسب بل إنه ذكر أنَّ لبيت المقدس أساسين، أساساً قديماً: هو الذي أقامه سام بن نوح، وأساساً جديداً هو الذي بناه داود وسليمان ـ عليهما السلام ـ على الأساس الذي أقامه سام بن نوح. أمّا البيت الحرام فيذكر صاحب الروض المغرّس، أنَّ الملائكة هي التي بنته. وأنَّ آدم ـ عليه السلام ـ هو مؤسس البيت الحرام، وأوّلُ من صلى به وطاف. ثُمّ إنَّ موضع البيت الحرام قد درس في الطوفان حتى بعث الله إبراهيم وإسماعيل ـ عليهما السلام ـ فرفعا قواعده. انظر: الروض المغرّس في فضائل البيت المقدّس، ص٦ ، ص١٣.

(١٥) مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج٢ ،ص٢٤٤.

(١٦) يرى عالم الأنثربولوجيا البنيوي كلود ليفي شتراوس أنَّ الكتاب المقدّس "التوراة" كان مجموعة من العناصر غير الترابطة وأنَّ مجموعة من الفلاسفة العلماء، قد أضافوا عناصر سردية "من أجل إخراج قصة متتابعة" ذات طابع أسطوري. انظر: الأسطورة والمعنى: ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: د. عزيز حمزة،ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٧.

(١٧) للوقوف على أبعاد هذه التصورات، يُنظر إلى الفصلين اللذين عقدهما سيد القمني في دراسته: الأسطورة والتراث، وهما: نماذج من الأساطير التوراتية ومدخل إلى فهم دورها التاريخي، والملوك الأربعة، ص١٤٣، ص ٢٤٨.

(١٨) انظر: فضائل بيت المقدس في مخطوطات عربية قديمة،ص١٠. كما أشار الباحث إلى وجود روايات "أشبه بالأساطير والقصص الشعبية".

(١٩) انظر: كامل العسلي، بيت المقدس في كتب الرحلات عند العرب والمسلمين، عمّان، ١٩٩٢، ص١٧. وقد أشار الباحث إلى أنَّ من يجتاز الصراط يدخل الجنة، ومن يسقط عنه يهوي في وادي جهنم. مما يعني أنَّ القدس مدينة عذاب، وأنَّ دخول الجنة لا يكون إلا بعد المرور منها.

(٢٠) انظر: مدينة القدس في العصر الوسيط(١٢٥٣ ـ ١٥١٦م)، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٦، ص٣٨.

(٢١) انظر: د. نازك سابا يارد، الصراع الفكري والحضاري في أدب بعض الرّحّالات العرب، مجلة الفكر العربي (ملف عن أدب الرحلات) ،ع ٥١، السنة التاسعة، تصدر عن معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٨، ص٩.

(٢٢) انظر: عواطف محمد نواب، الرحلات المغربية والأندلسية، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٩٩٦، ص٧١ ـ ٧٣. و: د. جرير أبا حيدر، رحّالات أندلسيون ثلاثة: البكري، والإدريسي، وابن جُبير، ترجمة: حسين عواد، مجلة الفكر العربي، ع٥١،ص١٠٥.

(٢٣) هو أبو بكر محمد بن عبد الله بن أحمد بن العربي (٤٦٨ ـ ٥٤٣ هـ)، ولد في إشبيليه وارتحل إلى المشرق، ووصل بيت المقدس، صُحبة أبيه، حسب عبد الهادي التازي، سنة ٤٨٥ هـ، وقد التقى في دمشق بأبي الفتح نصر بن إبراهيم المقدسي (٤٠٩ ـ ٤٩٠ هـ) ؛ والتقى بحجة الإسلام أبي حامد الغزالي (ت ٥٠٥ هـ)، ببغداد. انظر ترجمته التي أوردها محب الدين الخطيب في كتاب: القاضي أبي بكر بن العربي، العواصم والقواصم في تحقيق مواقف الصحابة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم، تحقيق: محب الدين بن الخطيب، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٠ ـ ٢٠. وقد حقق الأستاذ إحسان عباس، رحمه الله، رحلة أبي بكر بن العربي إلى المشرق، وقد نُشر التحقيق، أوّل مرة، في مجلة أبحاث التي تُصدرها الجامعة الأمريكية ببيروت. وقد أورد نص الرحلة المحقق، كامل العسلي في كتابه: بيت المقدس في كتب الرحلات عند العرب والمسلمين، ص ١٦٧. وهي رحلة علمية تصوّرُ المنزلة العلمية التي تتمتع بها مدينةُ القدس.

(٢٤) انظر: القدس والخليل في الرحلات المغربية: رحلة ابن عثمان نموذجاً، تقديم: د . عبد الهادي التازي، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ـ إيسسكو، ١٩٩٧، ص ١٢٧.

(٢٥) محيي الدين ابن عربي الذي اشتهر بكتابيه الهامين "الفتوحات المكية"، و"فصوص الحكم"، وديوان شعره "ترجمان الأشواق"، وُلد في مرسيليا في شهر رمضان سنة(٥٦٠هـ)، ونسبه يمتد إلى قبيلة حاتم الطائي. انظر ترجمته عند: أسين بلاثيوس، ابن عربي: حياته ومذهبه، ترجمه عن الإسبانية:- عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - دار القلم، الكويت بيروت، ١٩٧٩، ص٥.

(٢٦) ضمن: "رسائل ابن عربي"، ج١، طبعة خاصة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠١، ص١٩٦.

(٢٧) ذاته، ص ١٩٨.

(٢٨) يشير المُستشرق الإسباني أسين بلاثيوس إلى أنَّ زيارة ابن عربي إلى القدس كانت في سنة (٥٩٨ هـ)، ثم توجَّه بعدها إلى المدينة المنورة ومكة المكرمة. انظر: ابن عربي: حياته ومذهبه ص ٧٦، ص ٨٩. ويذكر الأستاذ نصر حامد أبو زيد- هكذا تكلم ابن عربي ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢ - أنَّ ابن عربي قد كتب "كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى" في مدينة فاس سنة (٥٩١ هـ) أي قبل زيارته للقدس. وهو كلام يتعارض مع كلام بلاثيوس، إذ يقتضي منطق الأشياء أنْ تكون الكتابة قد حصلت بعد زيارة القدس. وسوف تتولى الصفحة القادمة إثبات هذه الحقيقة من خلال الأدلة النصية. وللاطلاع على رأي أبي زيد يُنظر: هكذا تكلم ابن عربي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٣٠.

(٢٩) هم: القطب: أبو عبد الله بن المرابط، ومريده: الشيخ جرّاح، ومريد ابن عربي عبد الله بدر الحبشي اليمني.

(٥) المقصود به: عبد الله بدر الحبشي اليمني.

(٣٠) محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ)، "الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والمُلكية"، ج١، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط١، دار إحياء التراث الإسلامي، لبنان، ١٩٩٨، ص٤٣.والتشديد من الباحث.

(٣١) انظر: د.نهاد الموسى، النحو العربي بين الثبوت والتحول: مثلٌ من ظاهرة الإضافة، ضمن كتاب:"الصورة والصيرورة"، بصائر في أحوال الظاهرة النحوية ونظرية النحو العربي، ط١، دار الشروق، عمان،٢٠٠٣،ص٢١.

(٣٢) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية،ضبطه وعلّق عليه: موفق الجبر،ط١، دار الحكمة، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٢٠. وتُقسم الخواطر إلى أربعة أقسام: رباني، والهامي، ونفساني، وشيطاني. انظر: أبو الحسن الجرجاني، التعريفات،ط١، طبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة،١٩٣٨، ص٨٥.

(٣٣) كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ضمن: "رسائل ابن عربي"، ص١٩٩.

(٣٤) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية،ص ١١٨.

(٣٥) انظر: ابن عربي: حياته ومذهبه، ص٦٢،ص٦٩.

(٣٦) أتبرّز: أي أتفوق، من البروز. وفي المغرب، تستخدم المؤسسة الأكاديمية (الجامعية) لقب الأستاذ المبرّز، وهو أعلى درجة علمية، تُمكّن صاحبها منح درجة "الأستاذ" مَنْ يستحقّها، فالأستاذ المبرّز هو الذي يبرّز الأساتذة.

(٣٧) د. حسن محمد الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها: ط٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،د.ت، ص ١٩٣.

(٣٨) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ط٢، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٥، ص٤١.

(٣٩) ذاته،ص٤٢.

(٤٠) ذاته، ص٤٢.

(٤١) ذاته، ص٤٢.

(٤٢) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص١٩٧.

(٤٣) ذاته، ص٦٩.

(٤٤) كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن: "رسائل ابن عربي"، ج٢، ص٢٢١.

(٤٥) عاطف جودة نصر، مفهوم الغربة في تصوّف محيي الدين بن عربي، ضمن:"التواصل الصوفي بين مصر والمغرب"، تنسيق: عبد الجواد السقاط، أحمد السليماني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، المحمدية - المغرب، ٢٠٠٠، ص١٠٦.

(٤٦) انظر: مفهوم الغربة في تصوّف محيي الدين بن عربي، ص١٤، ص١٦.

(٤٧) محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، ج٢، المركز الثقافي العربي، ط١، خاصة بالمغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٢٥٩.

(٤٨) انظر: ابن هشام المعافري، السيرة النبوية، ضبط وتحقيق: الشيخ محمد علي القطب والشيخ محمد الدالي بلطه، ج٢، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠١، ص٤٠ ٤٦.

(٤٩) انظر: جمال مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، الجامعة الأردنية ،١٩٩٦ ،ص٤٢.

(٥٠) مثل: رسالة الغفران، والإشارات الإلهية للتوحيدي، وحيّ بن يقظان لابن طفيل، فالكتابات السردية العربية كلها، اغترفت من نص الإسراء والمعراج، إمّا رموزاً وإمّا نظاماً في السرد.

(٥١) انظر: حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي، ص٧٩.

(٥٢) كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ضمن: " رسائل ابن العربي "، ص١٩٨.

(٥٣) ذاته ،ص١٩٨.

(٥٤) ذاته ، ص١٩٩.

(٥٥) سورة طه، آية ١٢.

(٥٦) كتاب الإسرا في مقام الأسرى، ضمن: " رسائل ابن عربي "، ص١٩٩.

(٥٧) ذاته ، ص٢٠٦.

(٥٨) ذاته ، ص٢٢٩.

(٥٩) الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعُيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: الشيخ عادل عبد الموجود، والشيخ علي معوض، ج ٤، ط١ ، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٩٩٨، ص٧١.

(٦٠) انظر: محمد بالاشهب، التلقي المكاشف: شروطه وحدوده (ابن عربي نموذجاً): مجلة علامات، ع١٠، ١٩٩٨، مكناس - المغرب، ص٧٠.

(٦١) ذاته ، ص٧١. وانظر: نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلّم ابن عربي، ص١٦٨.

(٦٢) الحيوان، ج٢، ط١ ، تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨، ص٣٢٢.

(٦٣) هناك خلاف بين المفسرين في تحديد جنس إبليس، فصورة إبليس في المخيال الديني والأسطوري تكاد تكون ضبابية ، وهي صورة رمزية، تحيل على معاني التكبّر والعصيان. انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها،ط١ ، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس- تونس، و دار الفارابي، لبنان، ١٩٩٤، ص٦٤-٧٠.

(٦٤) انظر: أبو اسحاق النيسابوري الثعلبي، قصص الأنبياء المسمّى عرائس المجالس ويليه روض الرياحين من حكايات الصالحين لليافعي، دار الفكر، لبنان، د.ت. ط،٣١-٣٤.

(٦٥) أشير بهذا الصدد إلى أطروحة الباحث خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط١ ، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ، وبخاصة القسم الثالث الذي عقده الباحث لدراسة دور اللغة في بناء مفهوم الكتابة لدى ابن عربي فقد أشار الباحث إلى انفتاح الدوال ومواقع المدلولات، والجمع في الكتابة، ص ١١٣-١٢٩. وأشير كذلك إلى دراسة الباحث محمد شوقي الزين، محيي الدين ابن عربي وجاك دريدا: التفكيك، الوجود، الحقيقة، مجلة أوان، تصدرها كلية الآداب في جامعة البحرين، ع ٣-٢٠٠٣،٤، ص١٦٠. فقد أشار الباحث إلى مفهوم الأصل عند دريدا وابن عربي مُشيراً إلى أنّ الأصل عند دريدا هو مجرد مفارقات أو تشتيتات، وهو عند ابن عربي مجرد تجليات ص ١٦١. وتنبغي الإشارة إلى مقترب حميد لحمداني في كتابه: القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٣، إذ يرى لحمداني أنّ التأويل عند ابن عربي يرتبط برؤية شمولية، وأنّ التوليد المتسلسل للدلالات يؤول في النهاية إلى أصل واحد هو تجلي الحق تعالى. انظر المبحث الذي وضعه تحت عنوان: الدليل والتأويل بين بورس وابن عربي، ص١٦٧- ١٧٩.

(٦٦) كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ص٢٢٨.

(٦٧) ذاته ، ص ٢٣٨ .

(٦٨) ذاته ، ص٢٤١.

(٦٩) ذاته ، ص٢٥٤، و ص٢٥٧ و ص ٢١٦.

(٧٠) القاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص٢٠.

فى أعدادنا القادمة

١- إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	على حوم
٢- شرق النخيل: وعى الكتابة ولغة الأمومى	أحمد فرشوخ
٣- إسقاط حركة الإعراب فى القراءات القرآنية ومواقف النحاة	حامد عبد المحسن كاظم
٤- جمالية التلقي عند الغذامي بين النقل والتأصيل	إبراهيم صدقه
٥- التطلع نحو نجم بعيد القرار محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية	سامى سليمان
٦- نجيب محفوظ في النقد الحديث	محمد مرينى
٧- الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة النمط النفسى أنموذجا	باسم صالح حميد
٨- المسألة الميتافيزيقية فى الحرافيش	قايد دياب
٩- التعددية الصوتية فى قنديل أم هاشم	فخرى صالح
١٠- موقفُ القرآن من الشِّعر: بين التخيُّل والمعقول - مقاربة تأويلية في الأنساق المعرفية -	عبد الغنى بارة

نص وقراءتان

من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء

ماجد مصطفى

"إذا كان العرب قد رجعوا في أصولهم العليا إلى جد أعلى ينتسبون له جميعًا، فإن محاولاتهم في هذا السبيل لم تكن خالية من السحة الأسطورية".

قاسم عبده قاسم (الرؤية الحضارية للتاريخ: ٧٢)

"حديث الصباح والمساء" عمل روائي صغير نسبيًا كتبه نجيب محفوظ سنة ١٩٨٧ مستخدما واحدًا من أشكال السرد المعروفة، هو: (فن التراجم الشخصية الموجزة)، وهو أحد أشكال الكتابة التاريخية التي تميزت بها الثقافة العربية القديمة وأبدعت فيها أعظم الأعمال كمًا وكيفًا - فيما عرف بـ"كتب الطبقات" - مزاوجًا بينه وبين "علم الأنساب" الذي كان أحد مسارين أساسيين في مجال المعرفة التاريخية لدى العرب القدماء.

حول تاريخ الأشكال الأدبية:

وهذا يثير قضية أساسية لا يمكن إغفالها ونحن بصدد دراسة هذا النص الروائي اللافت لنجيب محفوظ، هذه القضية هي تاريخ الأفكار وتاريخ الأشكال الأدبية، وما دام الشكل والفكرة وجهين لعملة واحدة فمعالجة أحدهما تستلزم معالجة الآخر بالضرورة.

وقد ازداد الاهتمام بدراسة تاريخ الأشكال الأدبية منذ القرن التاسع عشر في أوربا. ويذكر حسن حنفي أن "مدرسة الأشكال الأدبية" نشأت في عشرينات القرن العشرين وظهرت من ثنايا البروتستانتية، وأخيرا مدرسة توبنجن. وبدأ ذلك مع بدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن الثامن عشر، ثم ظهرت المدرسة التاريخية في القرن التاسع عشر وعلم تاريخ الاديان المقارنة، وأظهرت أبحاثها التشابه بين الكتب المقدسة والآداب القديمة خاصة اليونانية والعبرية. وكانت المدرسة الجديدة في النقد قد انتقلت من "نقد المصادر" إلى "نقد الأشكال"، أو بتعبير علماء مصطلح الحديث، من نقد "السند" إلى نقد "المتن"، واستعارت المدرسة الجديدة الأشكال الأدبية من النقد

الأدبي طبقًا للنظرية الشائعة بأن تاريخ الأدب هو تاريخ الأشكال الأدبية، واعتمدت على دراسات "الأنواع" الأدبية في الآداب القديمة، وطورت النقد الأدبي[1].

ويرى أحمد كمال زكي أن "فكرة الأنواع الأدبية genres littéraires تقوم أساسًا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده، وما قد أضيف إليه منها أو عدل عنه إلى غيره، فكان من ثم الجديد أو المُخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلاً للفنان"[2].

وإذا كان الكلام الأدبي ينقسم إلى نوعين كبيرين: الشعر والنثر، فالشعر دائمًا هو المُقدَّم على النثر، نجد ذلك في كل الآداب العالمية قديمها وحديثها؛ لأن الكتابة ظهرت في مرحلة حضارية متأخرة كمصطلح يشير إلى النثر بعد استقرار نظام الدولة وظهور وظيفة الكاتب. كما يذكر غنيمي هلال أن الأجناس الأدبية قسمان: "قسم كان يعالج أصلاً في الشعر في الآداب الأوربية، وآخر يعالج أساسًا في النثر. ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوان. ومن الثاني القصة والتاريخ في طابعه الأدبي والحوار أو المناظرة"[3].

أشكال من السرد:

والفن السردي في أي أدب من الآداب يعني — كما يقول عبد الملك مرتاض - "الإحالة على ثقافة.. والكروع من نبع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم.. ولا أدب إذن إلا إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قَبَلِيّة، ومظاهر بدائية"[4] أو كما يقول مصطفى ناصف: "الإنسان تصنعه ذكريات موغلة في القدم"[5].

وعلى الرغم من أن غنيمي هلال يرى "أن القصة — في الأدب العربي القديم — لم تكن من جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً، بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتّاب السير والوصايا"[6]؛ فإنه لم يستطع إغفال عدد من الأعمال السردية العربية القديمة لأنها أصبحت من عيون الأدب العالمي والتراث الإنساني، وهي: ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وقصة حي بن يقظان لابن طفيل. وهذا ما دعا أحمد كمال زكي إلى القول بأن الفن القصصي العربي الحديث نهل من ينابيع ثلاثة التقت معًا في ساحة الإبداع الخيالي للقص؛ والمنبع الأول تراثي مثلته: كتب الأخبار والنوادر والتاريخ بجانب كليلة ودمنة لابن المقفع، وأخبار العشاق، وحي بن يقظان لابن طفيل، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التّوابع والزّوابع لابن شُهَيْد، وأما المنبع الثاني فيتمثل في التراث الشعبي المتنوع الغالب عليه الفانتازيا والأساطير. وأما المنبع الثالث فغربي خالص أوجده قاصُّون تعلموا في أوربا والولايات المتحدة أو قرءوا ما تُرجم إلى العربية من آثار كلاسيكية ورومانسية[7].

وقريب من هذا ما قاله شكري عياد، من أن الرواية العربية تدخل حلبة الأدب العالمي رافعة الرأس: فقد "استرجعت الرواية العربية، وساهم في هذا نجيب محفوظ نفسه، علاقات القربى بينها وبين التراث القصصي العربي، الشعبي منه والرسمي وشبه الرسمي"[8].

ويتحدث أحمد كمال زكي بتفصيل عن القصص العربي القديم ويصنفه أنواعًا وأنماطًا؛ فمنها: نوع تُدرج فيه النماذج التي توضع بسهولة تحت نمط الرومانس الأوربي لأن جانبًا منه يقوم على البطولات اللافتة.. ويتصل بالرومانس أيضًا نوع آخر من حكايات الخوارق مقصورة على شخصيات بعينها. وأما النوع الثالث فالفابولات التي يزجّى بعضها في الأمثال وبعضها يوضع في إطار الوعظ. وأما النوع الرابع من قصص الجاهليين فهو حكايات الوقائع الحربية أو المغامرات التي صنعت أيام العرب، ثم تطورت بعد الإسلام عندما انصرف المسلمون إلى المغازي وهو الشكل

الثاني الذي اتخذته الأيام في الإسلام، والشكل الثالث هو السير الشعبية، وهذه — ربما على مطالع القرن الثالث الهجري عندما شرع الأصمعي في تدوين ما جمع من أخبار عنترة — كانت تتخلق في خط موازٍ للمغازي. أما النوع القصصي الخامس والأخير فهو قصص الرحلات[٩].

تجربة نجيب محفوظ:

لكن نجيب محفوظ لم يكتف بالتواصل مع الأنواع التقليدية للقصص العربي القديم، بل كان يسعى لتجاوز الحدود التقليدية المتبعة إلى التجديد باتخاذ أحد أشكال الكتابة التاريخية هو: أدب التراجم. وقد كان لهذا الشكل أصوله وظروفه التاريخية التي أكدت أصالته في الثقافة العربية. وقد ازدهر هذا الفن بوصفه أحد إجراءات توثيق رواية الحديث النبوي الذي هو المصدر الثاني للدين الإسلامي بعد القرآن الكريم. فرواية الحديث تستلزم راويًا موثوقًا في روايته. ومن هنا ظهر ما سُمّي في وقت لاحق بـ"علم الرجال" أو علم "الجرح والتعديل"، وهو واحد من علوم الحديث. فقد كان الحكم على شخصية الراوي يستلزم فحص كل التفاصيل الدقيقة حول:

١. ملامحه الجسدية وأصوله العرقية.
٢. سلوكه الاجتماعي.
٣. سيرته الحياتية والعلمية.

وأصبح منهج الرواية في الحديث النبوي هو المنهج المتبع في كل العلوم النظرية في الحضارة الإسلامية: الفقه والتفسير والأدب وغيرها. وأصبح المؤلف من الواجب عليه ليسوق خبرًا أن يجعل هذا الخبر مسبوقًا بسلسلة الرواة الذين تناقلوه حتى تنتهي هذه السلسلة بأقدم راوٍ لهذا الخبر. وهو منهج يعتمد الشفاهية وهي في ذلك الوقت الوسيلة الأولى لحفظ المعارف والعلوم.

وطبيعي أن يستخلص نجيب محفوظ من ثقافته وبيئته العربية وخبراته الحياتية والفكرية الإطار الذي ينسج من خلاله أعماله السردية. لأن نجيب محفوظ مفكر في المقام الأول يعالج قضايا عصره ومجتمعه – من منظوره الخاص – في شكل روائي. وقد بدأ باتباع أساليب السرد الروائي كما عرفتها الرواية الأوربية الحديثة من "دون كيخوته" ثربانتس (١٦١٦م) حتى الرواية الفرنسية والإنجليزية في بداية القرن العشرين، لكنه – وهنا دور الأصالة – بدأ يتمرد على هذه الأشكال التقليدية المستعارة، متجهًا بنظره إلى أشكال السرد في التراث العربي القديم؛ وكأنما عثر على كنز لا تنفد جواهره؛ فوجدناه يكتب:

- أولاد حارتنا ١٩٥٩
- ملحمة الحرافيش ١٩٧٧
- ليالي ألف ليلة ١٩٨٢
- رحلة ابن فطومة ١٩٨٣
- حديث الصباح والمساء ١٩٨٧

وإذا كانت أولاد حارتنا تطرح رؤية لتاريخ المجتمع البشري من وجهة نظر كاتب عربي مسلم؛ فإن الحرافيش كانت العمل الضخم الذي استطاع أن يتحرر فيه نجيب محفوظ من الشكل التقليدي للرواية كما عرفته في الغرب، وأن يبدع هذا الشكل المشحون بأجواء عربية كلاسيكية، مع شدة إحكامه في استيعاب رؤية الكاتب للقضايا الجوهرية التي حاول طرحها ومعالجتها في كل أعماله الروائية السابقة. وربما لهذا السبب كان نجيب محفوظ يعلن دائمًا في أحاديثه الكثيرة أن "الحرافيش أحب أعماله إلى قلبه".

لذلك كان نجيب محفوظ منذ بداياته الأولى يبحث عن الأصالة والإبداع والتجديد. في الأشكال أو الأفكار على السواء، ومن هنا جاءت محاولاته الدءوب للخروج من سيطرة الأشكال

التقليدية للسرد الروائي، وقد تمثل أحدها في روايته: "حديث الصباح والمساء".

ولأن نجيب محفوظ له مشروعه الفكري الذي يمكن استقراء معالمه وحدوده خلال إنتاجه كله على مدار نصف قرن فسوف نجد أنه لم يكن في مراحله الأولى خاضعًا لسيطرة الوافد، ولا كان في مراحله المتأخرة مرتدًّا إلى تقليد التراث. وإنما هو يسعى طول الوقت ومنذ اللحظة الأولى نحو تحقيق مشروعه الفكري المرتبط بظروفه التاريخية والحضارية والثقافية والاجتماعية والفلسفية.

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: لماذا اتجه نجيب محفوظ إلى توظيف أشكال التعبير التراثي في مرحلة متأخرة من مشواره الفكري؟

إن الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحله العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سِنِّيَّة إلى أخرى. وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة لأنه لم يهجر فنه الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في التسعينيات؛ أي على مدار ستين عامًا. وباتساع رؤيته الفكرية وتراكم خبراته الفنية أُتيح له اكتشاف أشكال متنوعة تستوعب هذه الرؤية المتطورة.

"حديث الصباح والمساء" ومعاجم الأشخاص:

ورواية "حديث الصباح والمساء" تحكي تاريخ أسرة قاهرية من الطبقة الوسطى تعود جذورها إلى أواخر القرن الثامن عشر عندما غزا نابوليون بونابرت بجيوشه مصر عام ١٧٩٨ (١٢١٣ هـ)، وهذا العام هو بداية العصر الحديث في مصر والمنطقة العربية. ويمتد تاريخ هذه الأسرة إلى زمن كتابة الرواية، أي ما يقرب من مائتي عام. وكأن نجيب محفوظ أراد أن يؤرخ للطبقة المتوسطة في مصر الحديثة بطول هذه الفترة الممتدة بعدما أرخ لها فيما بين الحربين العالميتين في "الثلاثية" (١٩٥٢)، وفيما بين العشرينيات والسبعينيات من القرن العشرين في روايته الصغيرة الأخرى: "الباقي من الزمن ساعة (١٩٨٢).

لكن في حديث الصباح والمساء آثر نجيب محفوظ أن يعرض لنا تاريخ هذه الأسرة من خلال سرد حياة كل فرد من أفرادها منفردًا، فلكل شخصية سيرتها الخاصة داخل الرواية، ورتَّب هذه السير بحسب الترتيب الألفبائي لأسماء أصحابها، فجاءت الرواية في شكل معجم للأشخاص.

ومعجم الأشخاص biographical dictionary يكون مرتَّبًا حسب الترتيب الألفبائي للأسماء بصرف النظر عن أهمية الشخصية أو قدمها أو حداثتها. وخلافًا للمعاجم اللغوية التي ترتب موادها داخل الأبواب حسب جذر الكلمة مجردًا من الزيادات، فإن معاجم الأشخاص لا تلتزم ذلك بل تتعامل مع كل حروف الاسم على أنها أصول؛ فالكلمات: (أحمد، حامد، محمود)، عند البحث عنها في المعجم اللغوي لابد أولاً من ردها إلى مادتها الأولى مجردة من الزيادات، فتصبح جميعها من مادة واحدة هي: (ح م د) في باب الحاء.

أما في معجم الأشخاص فنجد كل اسم في باب، فـ(أحمد) في باب الألف، و(حامد) في باب الحاء، و(محمود) في باب الميم، فهي هنا مرتبة حسب الحرف الأول منها. وترتب الأسماء في كل باب ترتيبًا داخليًّا بحيث يَرِد كل اسم بترتيب حروفه دون إغفال أي حرف منها؛ ففي باب الألف يَرِد: (إبراهيم)، ثم (أحمد)، ثم (أدهم) – مثلاً – وهكذا.

وقد استطاع نجيب محفوظ توظيف هذا الشكل لصالح بنائه الروائي البديع في رواية "حديث الصباح والمساء" التي يمكن لقارئها أن يتابع أحداثها من أي موضع فيها ومن خلال أي شخصية من شخصياتها الكثيرة، فكل شخصية في الرواية تصلح أن تبدأ عندها الأحداث، وهنا أخذ تاريخ هذه الشجرة العائلية الضخمة شكلاً دائريًا بخلاف الشكل التقليدي المعروف في كتب التاريخ وفي الأعمال الروائية الأخرى!.. هي – إذن – لعبة فنية يمارسها نجيب محفوظ في نطاق

الشكل الروائي، وهي تذكّرنا بتلك اللعبة الفنية المعقدة التي مارسها أبو العلاء في لزومياته، ولاحظها، بذكاء شديد، طه حسين في دراسته "مع أبي العلاء في سجنه".

وعلى الرغم من كثرة الشخصيات التي وردت في الرواية فإن جميعها يعود إلى الجذور الثلاثة المتمثلة في ثلاث شخصيات هي:

١. يزيد المصري.

٢. معاوية القليوبي

٣. عطا المراكيبي.

تبدأ الرواية بهذا العنوان: "حرف الألف"، وسوف نكتشف أن عناوين الفصول كلها تبدأ بأحد حروف الهجاء التي يندرج تحتها أسماء الشخصيات. فالرواية تنقسم إلى واحد وعشرين فصلاً بعدد حروف الأبجدية، ما عدا ستة حروف هي (ت – ث – ض – ط – ظ – ك). وتحت كل عنوان تأتي ترجمة عدد من الشخصيات التي يبدأ اسم كل منها بالحرف الذي هو عنوان الفصل، مع ملاحظة الترتيب الأبجدي الداخلي في كل حرف.

فتحت (حرف الألف) تأتي ترجمات كل من: أحمد محمد إبراهيم – أحمد عطا المراكيبي – أدهم حازم سرور – أمانة محمود إبراهيم – أمير سرور عزيز.

ثم يأتي بعد ذلك (حرف الباء) وفيه ترجمات: بدرية حسين قابيل – بليغ معاوية القليوبي – بهيجة سرور عزيز.

يتلوه (حرف الجيم) وفيه ترجمة لكل من: جليلة مرسي الطرابيشي – جميلة سرور عزيز.

وبعده (حرف الحاء) وفيه: حازم سرور عزيز – حامد عمرو عزيز – حكيم عمرو عزيز – حسن محمود المراكيبي – حسني حازم سرور – حكيم حسين قابيل – حليم عبد العظيم داود.

يتلوه (حرف الخاء)، وفيه اسم واحد فقط هو: خليل صبري المقلد.

ثم (حرف الدال) وفيه: داود يزيد المصري – دلال حمادة القناوي – دنانير صادق بركات.

يتلوه (حرف الراء) وفيه: راضية معاوية القليوبي – رشوانة عزيز يزيد المصري.

ثم (حرف الزاي) وفيه: زينب عبد الحليم النجار – زينة سرور عزيز.

ثم (حرف السين): سرور عزيز يزيد المصري – سليم حسين قابيل – سميرة عمرو عزيز.

وبعده (حرف الشين): شاذلي محمد إبراهيم – شاكر عامر عمرو – شكيرة محمود عطا المراكيبي – شهيرة معاوية القليوبي.

ثم (حرف الصاد): صالح حامد عمرو – صدرية عمرو عزيز – صديقة معاوية القليوبي – صفاء حسين قابيل.

يتلوه (حرف العين) وهو أكبر الحروف في عدد شخصياته: عامر عمرو عزيز – عبد العظيم داود يزيد – عبده محمود عطا المراكيبي – عدنان أحمد عطا المراكيبي – عزيز يزيد المصري – عفت عبد العظيم داود – عطا المراكيبي – عقل حمادة القناوي – عمرو عزيز يزيد المصري.

وبعده (حرف الغين) وفيه اسم واحد فقط هو: غسان عبد العظيم داود.

ثم (حرف الفاء): فاروق حسين قابيل – فايدعامرعمرو – فرجة الصياد – فهيمة عبدالعظيم داود.

ثم (حرف القاف) وفيه: قاسم عمرو عزيز – قدري عامر عمرو

يتلوه (حرف اللام) وفيه: لبيب سرور عزيز – لطفي عبد العظيم داود.

ثم (حرف الميم): مازن أحمد عطا المراكيبي – ماهر محمود عطا المراكيبي – محمود عطا المراكيبي – مطرية عمرو عزيز – معاوية القليوبي.

ثم (حرف النون): نادر عارف المنياوي – نادرة محمود عطا المراكيبي – نهاد حمادة

القناوي.

ثم (حرف الهاء) وفيه شخصية واحدة فقط هي: هنومة حسين قابيل.

ثم (حرف الواو): وحيدة حامد عمرو — وردة حمادة القناوي.

وأخيراً (حرف الياء) وفيه شخصية واحدة: يزيد المصري.

ونلاحظ في هذا التكنيك أن طريقة قراءة الرواية التقليدية بالتسلسل التدريجي للصفحات بدءًا بالصفحة الأولى وانتهاءً بالصفحة الأخيرة، لم يعد لازماً لمتابعة أحداث الرواية ومعرفة شخصياتها، بل إن هذه الطريقة التقليدية في قراءة السرد لم يعد لها — هنا في هذه الرواية — معنى. إذ إن هذا التقسيم المعجمي لشخصيات الرواية أتاح للمتلقي مساحة هائلة من الحرية في التنقل بين صفحات الرواية فيمكن قراءتها من أي موضع فيها ولم يعد للتسلسل أي دور في تتبع أحداث الرواية والربط بين شخصياتها.

وسوف يجد القارئ أنه يعيد بناء أحداث الرواية والربط بين شخصياتها بنفسه.

ففي الصفحة الأولى من الرواية التي تبدأ بحرف الألف والشخصية الأولى حسب الترتيب الأبجدي: (أحمد محمد إبراهيم)، فيتساءل القارئ للوهلة الأولى: من هو "أحمد محمد إبراهيم"؟

ونجد أنه: "كان ابن أربعة أعوام عندما حمل إلى بيت جده لأمه بعيدان بيت القاضي ليؤنس وحدة خاله قاسم"، وأن جدّه لأمه هو "عمرو أفندي" وجدّته "راضية" زوجة عمرو أفندي، وأن خاله قاسم له إخوة وأخوات — أولاد عمرو وراضية — هم: صدرية ومطرية وسميرة وحبيبة وعامر وحامد. وأن أحمد هذا هو ابن مطرية وزوجها محمد إبراهيم، وهنا تتحرك غريزة حب الاستطلاع عند القارئ فيبدأ في البحث عن كل اسم من هذه الأسماء التي وردت في الترجمة الشخصية لأحمد محمد إبراهيم، فسوف يجد في حرف الحاء: حامد عمرو عزيز وحبيبة عمرو عزيز، وفي حرف الراء: راضية معاوية القليوبي، وفي حرف السين: سميرة عمرو عزيز، وفي حرف الصاد: صدرية عمرو عزيز، وفي حرف العين: عامر عمرو عزيز وعمرو عزيز يزيد المصري، وفي حرف القاف: قاسم عمرو عزيز، وفي حرف الميم: مطرية عمرو عزيز.

ولابد أن القارئ سوف يتابع البحث عن جذور وفروع كل شخصية من هؤلاء حتى يكتمل بناء الرواية في ذهنه ويكتشف أنه قرأ كل صفحاتها ربما مرات عديدة مع ملاحظة أن هذا الجهد الإيجابي من القارئ في إعادة بناء الرواية بالشكل والترتيب الذي يريحه هو - دون تدخل من الكاتب - بدافع من حب الاستطلاع وممارسة لعبة الربط بين جزئيات العمل يواكبها لذة ومتعة فائقة لم يعرفها أثناء قراءته لأي رواية أخرى في السابق.

وهنا يكتشف القارئ عبقرية هذا التكنيك الروائي الذي أبدعه نجيب محفوظ بعد خبرة طويلة (٤٨ عاماً) في كتابة الشكل الروائي!!..

"حديث الصباح والمساء" وكتب الطبقات:

في تراثنا العربي عدد هائل من كتب الطبقات ومعاجم الأشخاص، وهذا النوع من الكتب يمكن أن يندرج ضمن الكتابات التاريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن يندرج ضمن فن القصة، فهو يحكي قصص الشخصيات التي يجمع بينها التخصص في مجال بعينه. ويتم ترتيبه بطريقتين: إما أن يرتب ترتيبًا تاريخيًا، أو يرتب ترتيبًا معجميًا حسب حروف الهجاء.

ولكي نتعرف على بدايات هذا النوع من التأليف في تراثنا العربي يمكننا الرجوع إلى كتاب "الفهرست"[١١] لابن النديم (٣٨٠ هـ) وسنجد لديه عددًا من كتب الطبقات لعل أشهرها جميعًا - وقد وصل إلينا ونشر في العصر الحديث -: "كتاب الطبقات الكبير" لأبي عبد الله محمد بن سعد ابن منيع الزهري (٢٣٠ هـ) كاتب الواقدي، وهو الكتاب المعروف بـ"طبقات ابن سعد"، وهو

يترجم فيه للنبي والصحابة والتابعين وتابعي التابعين إلى سنة وفاة المؤلف.

وتوالت كتب الطبقات في المكتبة العربية واتبع مؤلفوها منهجًا واضحًا وبسيطًا: "فقسموا رواة كل فن إلى طبقات فتألف من ذلك تراجم العلماء والأدباء والفقهاء والنحاة وغيرهم مما يعبرون عنه بالطبقات ومنها طبقات الشعراء وطبقات الأدباء وطبقات النحاة وطبقات الفقهاء وطبقات الصحابة والتابعين وطبقات المحدّثين واللغويين والمفسرين والحفاظ والمتكلمين والنسّابين والأطباء حتى الندماء والمغنين وغيرهم، وألفوا في كل باب غير كتاب، ولذلك كان المسلمون أكثر أمم الأرض كتبًا في التراجم لأفراد الرجال"(١٢).

و"الأصل في كتابة الطبقات هو جمع كل ما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم، وعن الصحابة من أقوال وأفعال، ومعرفة ما رواه المحدّثون والرواة عنهم من طبقتهم، ومن التابعين، ومن أتى بعدهم، والاستعانة بعلم الأنساب لمعرفة الرجال وتوثيقهم، ومعرفة عمن أخذوا، والتحقق من درجة اتصالهم بهم، وتبيُّن من أخذ عنهم؛ وكيفية النقل عنهم... وقد عُرفت الطبقات قبل محمد بن سعد، فكتب الواقدي (ت ٢٠٧ هـ/ ٨٢٢م) كتاب طبقات (راجع: الفهرست ص ٩٨)، كما كتب الهيثم بن عدي (ت ٢٠٧ هـ/ ٨٢٢م) كتاب طبقات الفقهاء (راجع: الفهرست ص ٩٩)، وكتب خليفة بن خياط كتابًا ثالثًا بالعنوان نفسه.. ثم ما لبث المؤرخون أن توسعوا في تأليف الطبقات، فوضع أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، وألف السيرافي (ت ٣٦٨ هـ) في طبقات النحاة البصريين، والزبيدي (ت ٣٧٩ هـ) في طبقات البصريين. كما أُلّف في طبقات الأطباء والحكماء والمغنين والمتكلمين والمعتزلة والشعراء والصوفيين.

وقد اختلف المؤرخون في ترتيبهم للطبقات عند التأليف، فمنهم من رتبها ترتيبًا جغرافيًا طبقًا للبلدان، مقسّمًا رواة كل بلد طبقات تجمعها المعاصرة الزمنية. ومنهم من اتبع الترتيب الهجائي لأسماء الرواة، دون اعتبار لمكان وتاريخ المولد، مثلما فعل البخاري بتاريخه، ومنهم من اتبع الترتيب الزمني كالذهبي بالتذكرة، ومنهم من اتبع تقسيم التعديل والتجريح، أو رتبهم طبقًا للألقاب أو النسبة أو الكنية أو التشابه في رسم الأسماء مثل الذهبي في كتاب المشتبه"(١٣).

ولعل من أشهر كتب الطبقات في تراثنا العربي: كتاب "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" للطبيب العربي السوري ابن أبي أصيبعة (ت ٦٨٦هـ)، وكتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، و"طبقات الأطباء" لابن جُلجُل، و"طبقات الصوفية" للسُلَمي، هذا فضلاً عن عشرات الكتب التي تترجم لشخصيات أدبية أو علمية أو دينية أو فلسفية دون أن تحمل اسم الطبقات، لكنها مرتبة ترتيبًا هجائيًا: مثل كتاب "معجم الأدباء" لياقوت الحموي، و"إخبار العلماء بأخبار الحكماء" للقفطي، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، وغيرها.

"حديث الصباح والمساء" وكتب الأنساب:

علم الأنساب genealogy من العلوم القديمة، وقد ارتبطت سلسلة الأنساب في الثقافة اليونانية بالأساطير والحكايات الأسطورية عن آلهة جبل الأولمب وصلة هذه الآلهة بأفراد الجنس البشري. أما العرب فقد أرّخوا لأنفسهم عن طريق سلسلة النسب لأفراد كل قبيلة وعلاقتها بالقبائل الأخرى. وقد اتخذت المعرفة التاريخية عند عرب الجاهلية مسارين أساسيين: الأنساب، والأيام التي حفظوها وتداولوها في مجالسهم وأسمارهم على سبيل الفخر والتغني بالبطولات القبلية.. وقد استخدم العرب "الأنساب" باعتبارها نمطًا من أنماط المعرفة التاريخية وأداة حضارية تناسب ظروف انقسام مجتمعهم إلى قبائل(١٤).

ويذكر جرجي زيدان: "أن الأنساب من العلوم الجاهلية، فاحتاج إليها المسلمون في صدر الإسلام لإثبات أنسابهم وعليها يتوقف مقدار العطاء أو منزلة الشخص من الدولة أو المنصب

فجعلوها عِلْمًا، وأول من احتاج إلى ذلك زياد بن أبيه الداهية المشهور الذي استلحقه معاوية بنسبه ليستعين به على أعدائه، فعمل في نسبه كتابًا دفعه إلى ابنه، ذكر ذلك ابن النديم أيضًا ولم نقف عليه ولا على خبره. وذكر أيضًا من أقدم النسابين في الإسلام دغفل والحجر بن الحارث والبكري ولسان الحمّرة ولم يذكر لهم كتبًا"[١٥].

وقد نبغ من علماء النسب في القرن الثاني الهجري "جماعة أشهرهم: هشام بن محمد بن السائب الكلبي الذي نشأ في الكوفة وكان نسّابة عالمًا بأخبار العرب وأيامها ومثالبها ووقائعها. أخذ عن أبيه محمد بن السائب وكان محمد هذا من علماء الكوفة في التفسير والأخبار وأيام الناس معدودًا بين المفسرين والنسابين، توفي بالكوفة سنة ١٤٦ هـ ولم يخلف إلاّ كتابًا في تفسير القرآن، أمّا هشام فخلّف نحو مائة كتاب ذكرها صاحب الفهرست.. وقسمها إلى أبواب بعضها في الأحلاف، والبعض الآخر في المآثر والبيوتات والمنافرات والموءودات وبعضها في أخبار الأوائل وبعضها في أخبار الجاهلية وغيرها في أخبار الإسلام وأخبار البلدان وأخبار الشعر وأيام العرب وفي الأسمار والأنساب. وأهم كتبه في الأنساب: كتاب النسب الكبير ويحتوي على أنساب أهم قبائل العرب من العدنانية والقحطانية فضلاً عن الأنساب المفردة لأشهر القبائل على حدة"[١٦]، "فالأنساب تحفظ كيان القبيلة وتبرز هويتها إزاء القبائل الأخرى، والأيام تحفظ أمجادها"[١٧].

وقد اهتمت شجرات الأنساب بالنسب الجزئي لكل قبيلة على حدة، وإذا كان العرب قد رجعوا في أصولهم العليا إلى جد أعلى ينتسبون له جميعًا، فإن محاولاتهم في هذا السبيل لم تكن خالية من المسحة الأسطورية"[١٨].

مما سبق يمكن أن نطمئن إلى أن نجيب محفوظ استخدم منهج مؤلفي كتب الطبقات وكتب الأنساب العربية، ووظف الخصائص الشكلية لهذا المنهج في روايته "حديث الصباح والمساء".

بين "المرايا" و"حديث الصباح والمساء":

وهناك تجربة سابقة لنجيب محفوظ قارب فيها هذا التكنيك ولكن بشكل أكثر بساطة وأبعد عن التركيب الذي رأيناه في "حديث الصباح والمساء"، وذلك في روايته "المرايا" التي أصدرها عام ١٩٧٢. ففي رواية "المرايا" نجد معجماً للأشخاص مرتباً أبجدياً بدءاً بحرف الألف حتى حرف الياء، لكن نجيب محفوظ في "المرايا" اكتفى بوضع أسماء الشخصيات كعناوين للفصول بحيث جاءت الرواية في خمسة وخمسين فصلاً تبدأ بـ "إبراهيم عقل"، وتنتهي بـ "يسرية بشير".

ونلاحظ في قائمة الأسماء هنا — وهي في الوقت نفسه عناوين فصول الرواية — أنها لا صلة قرابة أو نسب بينها، لذلك جاءت صيغة الأسماء بها ثنائية (فيما عدا شخصية "بلال عبده البسيوني" الذي ورد اسمه ثلاثيًا نظرًا لأنه ابن لاثنين من شخصيات الرواية هما: "عبده البسيوني" زميل الراوي في الدراسة الجامعية، وزوجته "أماني محمد" عشيقة الراوي لبعض الوقت). وخلاف ذلك ما رأيناه في "حديث الصباح والمساء" التي تحكي عن شخصيات من أجيال مختلفة تربط بينها جميعًا صلة الدم (أي القرابة) لذلك جاءت الأسماء ثلاثية وأحيانًا رباعية (رشوانة، سرور، شكيرة، عبده،، عدنان، عمرو، مازن، ماهر، نادرة)، فيما عدا الأصول: (معاوية القليوبي، عطا المراكيبي، يزيد المصري، فرجة الصياد) التي جاءت في صيغ ثنائية والمقطع الثاني لقب بصيغة النسب إلى مكان أو مهنة. ويرجع السبب في ذلك إلى أن الرابط بين كل شخصيات المرايا (٥٥ شخصية) هو الراوي نفسه، الذي تعرف عليهم جميعاً في محيط حياته العملية سواء طالباً في الجامعة أو موظفاً في دواوين الحكومة. فكلهم متعاصرون ومن أجيال متقاربة ولذلك فزمن الرواية يبدأ من الثلاثينات وينتهي في آخر الستينات. أما في "حديث الصباح والمساء" فزمن الرواية ممتد على مدى حوالي مائتي سنة. فإذا كانت رؤية الكاتب في "المرايا" أفقية، فإن

رؤيته في حديث الصباح والمساء أكثر تركيباً، وفيها البُعدان: الرأسي والأفقي معاً.

وعلى الرغم من أن المكان في رواية "حديث الصباح والمساء" هو مدينة القاهرة بأحيائها القديمة فإنه — وكما لاحظ يحيى حقي مبكرًا — لم يهتم بالمكان ككيان جغرافي في أعماله الروائية بل اقتصر اهتمامه على الشخوص ومصائرهم ولم تكن الأسماء الجغرافية سوى إطار رمزي. ولهذا اتجه في"حديث الصباح والمساء" — وهي من أعماله في المرحلة الأخيرة في مسيرته الروائية الزاخرة — إلى توظيف أشكال تتناسب مع توجهه في معالجة قضايا المجتمع المصري من خلال نماذج بشرية ثرية بتنوعها.

حول تاريخ الأفكار:

ربما تكون مهمة الناقد بإزاء العمل المحفوظي أشبه بمهمة الفيلسوف الذي يفسر ظاهرة كلية ويرسم خريطة علاقات متشابكة ليصبح قادرًا في النهاية على تأويل الصور الكلية في أعماله الروائية التي تتسم بالإحكام الشديد في بنائها والعناية الفائقة بالتفاصيل الدقيقة والربط بين الشخصيات بعلاقات تنتهي بها إلى مصائر تبدو للقارئ وكأنها أحكام قدرية لا يمكن الإفلات من قبضتها. وهذه سمة أساسية في كل ما أنتج محفوظ من أعمال روائية.

وفي محاولة لتفسير هذه الظاهرة المحفوظية يمكن الرجوع إلى دراسة سابقة لنا(١٦) لاحظنا فيها أن نجيب محفوظ يدين بالكثير لأفكار القرن التاسع عشر، ومن أهمها نظرية داروين في أصل الأنواع وعلاقتها بتطور مفاهيم علم الأنساب genealogy . ويرجع الفضل في ذلك إلى المفكر المصري سلامة موسى (١٨٨٧ — ١٩٥٨) الذي كان نجيب محفوظ، في شبابه، شديد الإعجاب — إلى حد الهوس — بكتاباته، وتبنى مقولاته الفكرية. وقد كتب سلامة موسى كثيرًا عن كتاب "أصل الأنواع" لتشارلز داروين ونظريته في النشوء والارتقاء التي فجّرت ثورة فكرية كان لها التأثير الحاسم في تاريخ الفلسفة الغربية. وكان سلامة موسى هو الذي روّج لهذه النظرية في البيئة الثقافية المصرية في النصف الأول من القرن العشرين، وكان من أوائل مؤلفاته في هذا الاتجاه — وهو من بواكير كتاباته — "مقدمة السوبرمان" (الذي نشره له جرجي زيدان سنة ١٩١٠)، وكان تأثير سلامة موسى في نجيب محفوظ حاسمًا أيضًا.

وإذا كان نجيب محفوظ قد نجح في توظيف ثقافة عصره وثقافته التراثية معًا، في طرح رؤيته الفكرية لحركة المجتمع المصري (القاهري خاصة) في العصر الحديث، فقد نجح - في الوقت نفسه - في أن يجعل من الرواية — هذا الشكل الأدبي المستحدث — "مرآة للمجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي لا تزال، إلى اليوم، مقترنةً بتخلف التعصب والتسلط، متواصلةً مع تراثها السردي العربي في أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورةً غيرها من روايات الدنيا العريضة"(١٧)، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية استطاع نجيب محفوظ أن يحرر الرواية العربية من "هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة"(١٨) من خلال هذه اللعبة (الحيلة) الفنية الجديدة، لكي تواصل الرواية العربية بعد ذلك تقدمها نحو الأصالة والتجديد.

الهوامش:

(١) حسن حنفي: دراسات فلسفية — مكتبة الأنجلو — القاهرة ١٩٨٨: ٣٢٤ وما بعدها.

(٢) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي — الشركة المصرية العالمية للنشر — لونجمان١٩٩٧: ٣١.

(٣) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن — دار الثقافة — بيروت د.ت: ١٤٣.

(٤) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) — سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ١٩٩٨: ٢٥٧.

(٥) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي — سلسلة عالم المعرفة (٢١٨) — المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب – الكويت ١٩٩٧: ٢٣٤.

(٦) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن: ٢٢٠.

(٧) أحمد كمال زكي: المرجع السابق: ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠.

(٨) شكري عياد: القفز على الأشواك – كتاب الهلال (٥٨٦) – القاهرة ١٩٩٩: ١٦٦.

(٩) أحمد كمال زكي: المرجع السابق: ٧٦: ٧٧: ٧٨: ٨٠.

(١٠) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء – دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٨٧: ٦٣ – ٦٦.

(١١) أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالنديم: الفهرست – دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٩٦: ٦٦٩، ٦٧٠.

(١٢) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية – دار الهلال – القاهرة – ٢: ١٧١.

(١٣) محمد عوني عبد الرءوف: جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة – إعداد وتقديم: إيمان السعيد جلال – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٤: ٧٣، ٧٤.

(١٤) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ قراءة في التراث التاريخي العربي – دار المعارف – الطبعة الثانية – القاهرة ١٩٨٥: ٦٥، ٦٦.

(١٥) جرجي زيدان: المرجع السابق – ١: ٢٢٧.

(١٦) جرجي زيدان: المرجع السابق – ٢: ١٧٢، ١٧٣: ١٧٤. وانظر: بروكلمان: تاريخ الأدب العربي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٣– ق٢. ج٣. ٤: ص ٣٢ وما بعدها.

(١٧) قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ: قراءة في التراث التاريخي العربي: ٧٩.

(١٨) قاسم عبده قاسم: المرجع السابق: ٧٢.

(١٩) ماجد مصطفى إبراهيم: رؤية الماضي للمستقبل – مجلة القاهرة، العدد (١٢٥) – إبريل ١٩٩٣: ٢٠٩ – ٢١٣.

(٢٠) نجيب محفوظ: المرايا – دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٧٢: ٣٦ – ٣٧.

(٢١) جابر عصفور: زمن الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية – مكتبة الأسرة – القاهرة ٢٠٠٠: ١٢.

(٢٢) جابر عصفور: المرجع نفسه: ١٣.

عناصر التشكيل والبنية

في

حديث الصباح والمساء

مصطفى كامل سعد

في هذه الرواية شكل جديد ينفرد عن كل الأشكال الروائية المعروفة في فن الرواية، شكل ليس له نظير في الأدب العربي أو الآداب العالمية، فقد استخدم الفنان في سرده لشخصيات الرواية التي نيفت على الستين شخصية أسلوبا مغايرًا لما اتبعه في أعماله الروائية الأخرى.

فهو يُجْمِل في موضع ويُفصِّل في موضع آخر، وهو يبدأ أحيانا بالتعريف بالشخصية ثم لا يستوفيها تماما في المراحل الأولى لحياتها وذلك لاستطراد ما، ثم يتناول شخصية أخرى فيعرض للشخصية الأولى في ناحية من نواحيها ففي هذا الأسلوب نلاحظ التكرار، والإسهاب في موضع، والإجمال في موضع آخر، والاستطراد واختيار أسماء للفصول باسم الأشخاص. والتكرار في الحادثة الواحدة والتنوع والتداخل مع أشخاص قصص أخرى ونثر بعض الجمل في بعض الحكايات ثم استئناف بعضها فيما بعد، وطريقة السرد بوجه عام كما أن ترتيب الشخصيات ليس ترتيبا تسلسليا... إلخ.

وتهدف الدراسة إلى توصيف وتحليل عناصر التشكيل والبنية وعلاقة ذلك بالأسلوب من حيث هو أداة تشكيل وتكوين وليس من النواحي اللغوية. وأيضا الإلماع إلى النظرية النسبية والتي كان لها تأثير على الشكل والموضوع والرؤية والبنية والنسق العام الذي ينتظم الرواية.

نظرية النسبية:

لعل أعظم ما استرعى الانتباه من أمر النظرية النسبية هو نتائجها الفلسفية فنسبية الزمان ونسبية المكان يرتبطان أوثق الارتباط بمعنى الوجود"[1]. والزمان والمكان فقد كل منهما حقيقته ومع ذلك أحلت النظرية النسبية حقيقة أخرى محلها وهي الكون الزماني المؤلف منهما معا وقد جعلت النظرية النسبية إحساسنا بهذا الكون إحساسا نسبيا ناقصا، أما إدراك الحقيقة فيستلزم الجمع بين وجهات النظر المختلفة[2]. والفنان يستخدم الآراء المتعددة "والتكرار في مواضع كثيرة كما يستخدم الظلال والألوان بنسب متفاوتة. وإن كانت هناك حقيقة عند فلاسفة النسبية فهي البعد عن إلقاء أي قول فصل في أية مسألة من المسائل التي يتعرضون لبحثها"[3].

وحديث الصباح والمساء ذات نسبة وتناسب جدليَّيْن فضلا عن الشكل العام للرواية والذي تنطبق عليه القوانين الطبيعية. فهناك القصة ذات الطول والبعد والعمق وتمثلها شخصية "راضية"

التي تتغلغل في ثنايا الرواية ومع الحاضر الذى يمتد. وهناك القصص بالغة القصر مثل قصة "وردة حمادة القناوى" التي أطبقت عليها ظلمات الموت في مطلع الشباب وكانت موصوفة بالعقل. ومثلها قصة "دلال حمادة القناوى" التي تزوجت من صعيدى وعاشت معه بالأقصر في عزلة وهناك قصص متوسطة كقصة "معاوية القليوبي" والذى بدأت قصته قبل ثورة العرابيين بقليل ثم شارك فيها وهو في سن النضج.

وفي الشكل العام يوجد تناسق بين أطوال القصص وأغراضها معا يجعل من العمل كائنا حيا مؤتلف الأجزاء، والنسبية "تعني البساطة في التفكير والبساطة في وصف الظواهر الطبيعية، والبساطة في التعليل المنطقي من أجل هذا كانت الدعوة إلى الخروج على كل ما هو مألوف وموروث"[4]. وفي الرواية نجد بساطة اللغة وعفوية التعبير بما تؤدى إليه من فكرة ذات طابع انقلابي فضلا عن خروج شكل الرواية عن الأشكال المعروفة في عالم الرواية. "والنسبية لا تتطلب من القارئ انكار المحسوسات الهندسية التي تظهر بديهية في خبرته الشخصية وإنما هي تنظر العلاقات بين هذه المحسوسات وتجعل منها وحدة فكرية متناسقة"[5]. فيجمع الكاتب بين الحرفية الفنية والصدق في تصوير الواقع، وهذه الواقعية القريبة من العلمية هي جوهر الفكر الفلسفي (اقتراب الواقعية من العلمية).

ويسجل الكاتب لحظات الخلود والجمال كما يقول كيتس فهذه هي قطعة من ذاته كان حريصا على أن يسجلها ومن هذه الناحية تتمثل فيها روح الشعر (طفولته، ثورة ١٩١٩). وفي الحقيقة أن الموضوع فرض نفسه بتعدد الحكايات وفرض الشكل نفسه بتطويع الكاتب له.

وإذا كانت الرواية "هي المعنى الذى لا يستنفذ للإنسان والوجود وهي التعبير الفعلي على نسبية الأشياء الإنسانية التي لا تحصى والتي تظل في حاجة للاكتشاف فإن الغنى الحقيقي للرواية يكمن في ما تدعو إليه من أشكال اللعب والحلم والتفكير والديمومة التي تتعدد معها المقتربات الحقيقية لزمن الفرد والجماعة"[6]. وإذا ما أخذنا في الاعتبار السن التي أصدر فيها الكاتب روايته (٧٦ سنة تقريبا) فإننا نستطيع أن نفهم رغبته في أن يشمل بنظرة واحدة "عمره المنصرم كله وأن يتخطى الحدود الزمنية لحياة واحدة كانت الرواية لا تزال رهينتها وفي إدخال غير حقبة تاريخية في حيز الرواية مما يفرض بالطبع تعديلات جوهرية على الشكل الروائي"[7].

الزمن:

"نحن نفكر في الزمن وكأنه نتيجة على الحائط كل يوم ينزع بدوره الماضي والحاضر والمستقبل، لا ينفذ واحد منها إلى آخر، وهذا كله غير حقيقي روحيًا فالوقت متزامن.." وتحت سحر الفن تتداخل الفردية والزمان والمكان "فإذا أردنا أن نتعلم من جديد كيف نعيش في الحاضر فيجب أن نسأل ما الحاضر؟ أهو هذا العام؟ هذا الشهر؟ هذا اليوم؟ هذه الساعة؟ إنه ليس شيئا من ذلك إنه نقطة في الزمن كالنقطة في الرياضة لها وضع ولكن ليس لها حجم، إنها تكون وفي نفس اللحظة كانت. إنها كانت الحاضر وتكون الماضي ونحن نغوص طلبا لذلك المستقبل اللامحدود"[8].

"والأساس الفعلي للحقيقة والواقع عند برجسون هو دوام التغير والحركة، وبناء عليه فإن القياس الميكانيكي للزمن لا معنى له؛ لأنه بالنسبة للكائن الإنساني الزمن يعمل كتيار متدفق مستمر لا يمكن فصل جزء منه عن الآخر وبالتالي فإنه لا يمكن فصل الماضي والحاضر كما لا يمكن فصلهما عن الذاكرة والوعي أو حدوث أيهما مستقلاً عن الآخر"[9].

وهذا هو الشأن في روايتنا هذه؛ فالزمن فيها ليس هو الزمن الواقعي بل هو الزمن الروائي والمقصود به هنا الزمن الذى يخاطب حاضر القارئ، فهو "خاضع لإحساس الإنسان وليس متغيرا مستقلا أو مطلقا، بل هو زمن ذاتي نسبي واستمرارية الزمن هي التي تجعل الماضي حاضرا وتخلق

تلك الصيرورة، ويتجلى ذلك أيضا فى تحطيم الروائى للتسلسل الزمنى الظاهرى لكى يؤكد "أن الخبرة الحقيقة فى الحياة ليست فى التجربة عندما وقعت ولكن فى معايشتها من جديد وهكذا يحدث الوجود آنيًا فى الماضى والحاضر ويتحقق مستوى أعلى من الحقيقة مستقل عن التسلسل الزمنى الظاهرى"(١٠)، ولهذا نستطيع القول إن اتكاء الفنان على الماضى كان لضرورة فنية بحتة.

الإشارات:

الشكل الفنى فى هذه الرواية يعتمد بصفة أساسية على أن هناك ما يشبه أن يكون نظاما مقررا فى عرض الحلقات المكررة من القصة الواحدة يتضح حين تُقرأ، فمعظم القصص يبدأ بإشارة مقتضبه ثم تطول هذه الإشارات شيئا فشيئا ثم تعرض حلقات كبيرة تكوّن فى مجموعها جسم القصة، وقد تستمر الإشارات المقتضبة فيما بين عرض هذه الحلقات الكبيرة عند المناسبات حتى إذا استوفت القصة حلقاتها عادت هذه الإشارات حى كل ما يعرض منها(١١)، وأوضح الأمثلة التي تنطبق عليها هذه القاعدة هي قصة "قاسم عمرو عزيز" التى تبدأ بهذه الإشارات السابقة على القصة: "كان أحمد ابن أربعة أعوام عندما حمله إلى البيت جده ليؤنس وحدة قاسم"(١٢)، "لم يعرف قاسم أخواته"... "آخر العنقود قاسم"، "حمل قاسم ذات يوم إلى الكتاب ليبدأ حياة جديدة"، لكن قلبه لم يبرد ولم يسل عن حزنه".. إلخ، "أين قاسم"، "وكان أحمد المراكيبى يغمر قاسم بالحلوى"، "وأمانة محمد إبراهيم أحبها خالها قاسم ولكنه لم يجرؤ على المطالبة بها كما فعل مع شقيقها الراحل فجعل يحبها من بعيد حتى انتزعته مأساته الشخصية من هموم الدنيا". وتستمر هذه الإشارات عن قاسم فى القصص التالية: أمانة محمد إبراهيم، أمير سرور عزيز، بدرية حسين قابيل، بهيجة سرور عزيز، جليلة الطرابيشى، جميلة سرور عزيز، حامد عمرو عزيز، دنانير صادق بركات، راضية، زينة سرور عزيز، شاذلى محمد إبراهيم، صدرية عمرو، عامر عمرو عزيز، عمرو عزيز يزيد المصرى. ثم يرد النص الكامل لقصة قاسم عمرو عزيز فتبدأ بتنويع وتفصيل مفاده أن قاسم آخر الإخوة والتى وردت من قبل فى قصتيْ: أحمد محمد إبراهيم، وراضية معاوية القليوبى. ثم نتعرف على ملامحه الجسمانية وطباعه ودخوله الكتاب ونبوءاته وإشارة مضمرة إلى الأسى الذى ران على حياة أمانة محمد إبراهيم، وأسباب بعده عن أخواته الكبار - وتفصيلات عن نزواته مع جميلة وشقيقتها بهيجة سرور عزيز، مع إشارات إلى حب بهيجة الخفى له قبل زواجها منه، وتمزقه بين العبادة والحب، وموت أحمد محمد إبراهيم الذى هزه بعنف، وتعليقات الأهل على مأساته وحزن أبيه وسخريته منه إلى أن تحول إلى ولى من أولياء الله، ثم زواجه من بهيجة بعد إشارة مجملة لموافقتها وإنجابه النقشبندى وإضافة معلومات جديدة عنه (النقشبندى) كتدهور صحته النفسية عقب النكسة وهجرته إلى ألمانيا واستقراره هناك بصفة دائمة، وقبول قاسم وتسليمه بذلك. وسر جاذبية شخصية قاسم عمرو عزيز هو أنه شخصية حافلة بالمتناقضات (مثل جلال فى الحرافيش)، الحب والموت والخيال والواقع، الروح والمادة.. إلخ بل قل إنها شخصية اشتبك فيها الحلم بالواقع.

وهناك شخصيات يظل وجودها "حاضرًا" مثل شخصية "راضية"، فهى تظهر فى إشارات متقطعة فى معظم القصص التالية ابتداء من قصة زينب النجار، وحتى قصة وردة حمادة القناوى. وبانتهاء عرض قصة "معاوية القليوبى" كاملة تنقطع الإشارات عنه تماما وتختفى الأحداث العامة من اهتمامات الشخصيات التى ترد بعدها. وتأتى شخصيات منكفئة على ذاتها مثل "نادر عارف المنياوى" الانتهازى، "ونادرة محمود عطا المراكيبى" التى فجعت بموت حبيبها "مازن" فكرست حياتها للوحدة والتدين والعمل، "ونعمه عطا المراكيبى" التى عاشت على حلم كاذب لم يلبث أن خاب، "ونهاد حمادة القناوى" التى عاشت فى عزلة فى الصعيد.

التكرار:

التكرار فى حديث الصباح والمساء مرجعه تشابه الأحداث التاريخية فى المقدمات والنتائج: ثورة يعقبها إحباط فى متوالية لا نهائية. ومن حيث عدد الشخصيات و اتساع المدى الزمنى منذ ما قبل الحملة الفرنسية بقليل إلى ثمانينيات القرن العشرين وتشابك العلاقات، كل هذه الأشياء أملت التعدد والتباين والتناظر وتعدد وجهات النظر والتماثل والمفارقة فأنشأ كل هذا ظاهرة التكرار.

وأية رواية ـ كما يقول هيلز ميلر ـ هى عبارة عن نسيج معقد من التكرارات والتكرارات ضمن التكرارات أو من التكرارات المترابطة فى نمط تسلسلى مع تكرارات أخرى[١٣]. وهو ينظر للتكرار كعنصر تكوينى للسرد القصصى وكذلك كمفهوم ذى مضامين موضوعية مهمة[١٤]. وإذا كان التكرار قد وجد فى بعض أعمال الكاتب مثل ميرامار وغيرها إلا أنه كان تكرارًا مضمونيا ولكن التكرار فى روايتنا هذه ليس تكرارًا مضمونيا فقط بل هو ظاهرة أسلوبية بالدرجة الأولى.

فالتكرار هنا يعرض لصفة أو خاصية حاسمة ورئيسية فى حياة الشخصية كثورة معاوية واشتراكه فى الثورة العرابية وخيبة أمله بعد فشلها وهى الحلقة التى تتكرر كثيرا قبل أن نلتقى به فى قصته. أو غيبيات "راضية" ووطنيتها وتسلط ومكر "عفت عبد العظيم داود". وتارة يكون التكرار تعبيرا عن الحالة التى آلت إليها الشخصية فى حياتها مثل ولاية قاسم عمرو ونبوءات". وتارة ثالثة يشير التكرار إلى مصير الشخصية مثل فاجعة "صديقة معاوية القليوبى" وانتحارها وموت "وردة القناوى" المبكر، ورابعة إلى الصفة التى تلازم الشخصية طوال حياتها مثل شح "عطا المراكيبى" وحرصه على مصالحه.

ومن النادر أن يتكرر (جسم القصة) برمته مثل قصة "حبيبة عمرو عزيز"، التى تكررت فى قصة "نادر عارف المنياوى" ابنها الذى لم يقدر التضحية الجنونية التى ضحتها أمه من أجله برفضها فرصة حسنة للزواج وبقائها أرملة عقب حياة زوجية لم تستمر أكثر من عامين.

وهناك عبارات تأتى بنصها ولكن فى سياق مختلف مثل دعاء قاسم لولده "النقشبندى" الذى تخرج مهندسا عام ١٩٦٧ وتقرر إرساله فى بعثة (ودعت له راضية وهى فى قمة شيخوختها) وقال له أبوه ـ الله معك إنى أودعك بلا دموع. ثم يرد الدعاء ثانية فى نفس الحكاية وقد تضمن السياق: الحذف والإضافة والإجمال. وفى المرة الثالثة يفصل ويوضح ما أجمله فيما سبق: "كان النقشبندى كامل الصحة والذكاء فتخرج مهندسا فى عام النكسة وأرسل قبيل السبعينيات فى بعثة إلى ألمانيا الغربية وكانت حال البلد قد أرهقت صحته النفسية فقرر الهجرة والتحق بعمل هام فى مصنع الصلب بعد حصوله على الدكتوراه وتزوج من ألمانية واستقر هناك بصفة نهائية وحزنت بهيجة لذلك حزنا شديدا أما قاسم فلم يكن يحزن لشئ وودعه قلبه بغير دموع"[١٥].

ونموذج آخر يجمع بين التكرار والمفارقة: "عقب الوفاة (وفاة معاوية) بساعة واحدة وصوات ست جليلة يذيع الخبر المشئوم وصل نيشان العروس أول هدايا العريس على غير علم منه بما حدث وتقبلت جليلة الهدية .. سمكة فى حجم ابنها بليغ ونفحت حامليها بما قسم وأشفقت من عواقب ذلك على مستقبل أحب ذريتها إليها ووقفت فوق رأس الشيخ المسجى بلحافه الأخضر وناجته من قلب مكلوم ـ اغفر لى يا معاوية، وجففت دموعها ووقفت خلف النافذة، أطلقت زغرودة مجلجلة ترقص على أنغام فرح متدفق ورجعت بسرعة إلى حجرة الجثمان ولم يغب ذلك عن بعض الآذان الماكرة وتهامسنا به"[١٦]. وفى صورة ثانية يجمل الكاتب ويستطرد: "لكن الحظ لم يمهله ـ الشيخ القليوبى ـ فتوفى قبل أن يجهز ابنته وحمل نيشان العروس إلى بيته فى نفس يوم الوفاة الأمر الذى أغرى جليلة بأن تزغرد وتصوت فى لحظتين متعاقبتين فتصير بذلك نادرة فى الحى كله"[١٧]، وفي صورة ثالثة تهدف إلى المقابلة بين تراث جليلة وحاضرها: "صادف وصول نيشان

العروس يوم الوفاة، الأمر الذى أدى بجليلة من خلال اجتهادها مع تراثها إلى أن تطلق زغرودة من نافذة ثم تواصل صواتها على الراحل العزيز وتصير بذلك نادرة الحى"[18].

التقابلات:

فى الرواية تقابلات عديدة: بين الانتهازى (نادر عارف المنياوى) وبين أصحاب المبادئ (هنومة وحسين فاروق قابيل). بين فلسفة الحب (احمد عطا المركيبى) وفلسفة القوة (محمود عطا المراكيبى). بين اليمين (سليم حسين قابيل) واليسار (قدرى عامر عمرو). بين قوى التغيير (معاوية القليوبى) وقوى المحافظة (محمود وعطا المراكيبى). بين الانتماء (أمير حازم سرور) واللانتماء (أدهم وحسنى حازم سرور)... إلخ إلخ

والتقابلات السابقة هى تقابلات مضمونية وسنعرض فيما يلى بعض التقابلات الأسلوبية:

-"لكنه أعلن أنه طبيب عيون ونصح باستدعاء د.عبد اللطيف المقيم فى باب الشعرية واعترض عمرو أفندى قائلا: ـ ولكنه متزوج من العالمة بمبه كشر. فقال الطبيب ضاحكا: بمبه كشر لم تنسه الطب يا عمرو افندى"[19].. فالمقابلة هنا لفظية بين (عالمة) وعالم وإن أخفت حقيقة المقابلة بين جِدّ هنا ولَهْو هناك.

-"قال عمرو أفندى آسفا: الميدان تحت بيتنا يموج بالمظاهرات كل يوم والهتاف بسقوط الخونة يتصاعد إلى السماء"[20]... وهنا تقابل بين الوطنية والخيانة.

-"وكانت تقول لزوجها (عفت عبد العظيم داود): لا وجه للمقارنة بين عدلى باشا النبيل وبين زعيمك (تقصد سعد زغلول) الأزهرى"[21].. وهذه مقابلة بين شرف النبالة الموروث وشرف النبالة المكتسب.

إن المقابلة المستمرة بين ماضى الشخصية وحاضرها ليس من هدفها المضاهاة أو القياس أو المقارنة وإنما يهدف الفنان إلى البحث والتساؤل عن كون هذا الحاضر، وما حقيقة هذا الحاضر من أحداث التاريخ وبهذا المعنى فالرواية بكاملها سؤال يتجه إلى الحاضر.

طرق العرض:

إن تعرف القارئ أو بداية التعرف على الشخصية أو القصة شىء وبداية السرد والذى يعنى بداية دخولها أحداث الرواية شىء آخر، فالإشارة الأولى لمعاوية القليوبى تفيد أنه جد:

"تلتفت راضية إلى قاسم بتحد.

- يوجد رجل واحد ظفره بكل هؤلاء هو جدك الشيخ معاوية"[22].

ونعلم من الإشارة الثانية أن "الشيخ معاوية قد انتقل إلى جوار ربه"[23]. ولكن بداية دخول شخصية معاوية أحداث الرواية تبدأ وهو شاب حاصل على العالمية بعد ومضة قصيرة تشير إلى مكان مولده وتربيته وسلوكه: "ولد ونشأ فى بيت سوق الزلط وتربى تربية دينية خالصة واقتبس من أبيه معلومات وسلوكا حتى قبل أن يجاور الأزهر وأبدى نجابة وتفوقا وغراما بالنحو الذى راح يدرّسه فى الأزهر بعد حصوله على العالمية"[24]. والأشارة الأولى لـ"راضية" تبدأ وهى أم لقاسم وصدرية ومطرية وسميرة وحبيبة وعامر وحامد، وجدة لأحمد محمد إبراهيم[25]. وتبدأ دخولها ومشاركتها الفعلية فى الرواية وهى فى الرابعة عشرة أو قبلها بقليل. وما كادت تبلغ الرابعة عشرة حتى خطبها عزيز يزيد المصرى لابنه عمرو أفندى. مع ومضات سريعة لمولدها وملامحها الجسمانية وتأثرها بغيبيات أمها وذلك فى قصة راضية الكاملة أما قبل ذلك فلا نعرف عنها شيئا.

ويبدأ الكاتب أحيانا بالتعريف بالشخصية ثم لا يستوفيها فى المراحل الأولى لحياتها لاستطراد ما: كالنشأة والميلاد، ثم نراه فى شخصية أخرى يعرض للشخصية الأولى من ناحية

جديـدة مـثل تعريفنا بشخصية قاسم عمرو فى قصة "أحمد محمد إبراهيم" والمرحلة التى آلت إليها شخصيته فى الحلقة الأخيرة من القصة نفسها، ثم استئناف ذلك فيما بعد.

وأحـيانًا تـبدأ القصـة بالسـرد، كمـا فـى قصة حبيبة عمرو عزيز، وهى القصة الوحيدة التى يـبدأ سـردها بالخـتام فـى هـذه العبارات: "إن يكن لميدان بيت القاضى والحوارى التى تصب فيه وأشـجار البـلح السـامقة أثـر فـى قلـوب آل عمـرو وآل سـرور. إن يكن للمآذن والدراويش والفتوات والأفـراح والمـآتم أثـر، إن يكـن لـلحكايات والأسـاطير والعفاريـت أثـر، فهي حياة تجري مع الدم وتكمـن في جـذور البسمات والدموع والأحلام في قلب حبيبة – الخامسة في ذرية عمرو أفندي – لم تطـق مغـادرة الحـي علـى سـنوح الفرص الباهرة، ولم يحـب الأبَ أو الأم أحد كحبها لهما، ولا الإخـوة ولا الأخـوات ولا أبناء العم ولا بناته، حتى الجيران والقطط. بكت كل راحل وراحلة حتى عُرفت بالنائحة، وحفظت الذكريات والعهود، وثملت دائما بالماضي وأيامه الحلوة"(٢٦).

وقـد يـأتى خـتام القصـة بالومضـات والإشـارات والحلقات المـتقدمة على بداية سـرد القصة الكاملـة للشخصية مثل: "صديقة معاوية القليوبى" التى تأتى أول ومضة مشيرة إلى ختامها الحزين حـين يتحسـر عليها الراوى قائلا:ـ "أما صديقة فوا أسفى عليك يا صديقة"(٢٧). فى إيمائه إلى موت زوجهـا ومرضـها بالسـل وانـتحارها فـى البـئر الـتي سـنعرفها فـى قصتها الكاملة. "ووردة حمادة القـناوى" توجد ثلاث إشارات تخبرنا بموتها قبل أن نلتقى بقصتها. فدلال حمادة القناوى "أجلت مأسـاة شـقيقتها وردة الزواج عاما"(٢٨). وصدرية فقدت ابنتها وردة فى عز شبابها(٢٩). وعقل حمادة القناوى حزن كثيرا على أخته وردة(٣٠).

وأحـيانًا تذكـر القصـة مباشـرة بـلا مقدمة ولا تلخيص ويكون فى مفاجآتها الخاصة ما يغنى مـثل قصـة أحمـد محمـد إبراهيم، أحمد عطا المراكيبى، أمانة محمد إبراهيم، نادر عارف المنياوى، شهيرة معاوية القليوبى، وغيرها.

وأحـيانًا يذكـر ملخصـا للقصة يسبقها ثـم يعـرض التفصـيلات بعد ذلك، والقصص التالية يسبقها ملخص فى قصص أخرى (بين الأقواس) مثل: عفت عبد العظيم داود (أحمد محمد إبراهيم ـ عامر عمرو عزيز). نعمة عطا المراكيبى (داود المصرى، عزيز يزيد المصرى، عطا المراكيبى). هنومة حسين قابيل (نادر عارف المنياوى).

وهـناك قصـص تجمع بين أكثر من خاصـية، وهذا التشابك والترابط بين الشخصيات يكشف عـن أهمـية الترتيب وضرورته وحتميته كما يكشف عن الترابط بين قصص الرواية. فلا يمكن تفسير أى شـخصـية بمعـزل عـن الشخصيات الأخرى سـواء كانت هذه الشخصية متشابهة أو مناقضة لها. ولنضـرب مـثالا بشخصـية وحيدة حامد عمرو وشعورها بالعزلة والاغتراب مثلها فى ذلك مثل عزلة زيـنة سـرور عزيز بفعل الزمن، واغتراب شـاكر عمرو، وملل عقل حمادة القناوى، ونقمة عبد العظيم داود، وحـزن فهـيمة عـبد العظيم داود، وفسـاد نـادر عـارف المنـياوى، ووحـدة نادرة المراكيبى، وهـنومة حسـين قابـيل بعـد طلاقهـا، وتعلـق نعمـة المراكيبى بحـلم كـاذب. ولكى نتفهم شخصية "وحـيدة حـامد عمـرو" لابـد أن نـأخذ فـى الاعتبار شقيقها صالح وتشدده والنزاع المستمر بين أمها شكيرة وأبـيها حـامد عمـرو وعلاقـتها هى وأمها نازلى براضية وعمرو، والشقاق المستمر بين جديها أحمـد ومحمـود عطا المراكيبى، كما لا يمكن فصل شخصية وحيدة عن استشهاد أمير حازم سـرور، وانـتحار صـديقة معاويـة القلـيوبى احـتجاجا على واقعها المأسـاوى، وإحباط معاوية وسجنه عقب فشـل ثـورة العرابيين، وأنين راضية ودعائها على الظالمين. إن حاضر الشخصيات هو حاضر العزلة والأنانـية والعقـم والفسـاد والإحـباط والهـزيمة والظـلم الاجـتماعى والقهـر السياسـى: حاضر الغربة والاغتراب والخـوف من المستقبل... حاضر الأحلام الموءودة والثورات المجهضة، وهذه النقطة تؤكد ترابط وتشابك وتداخل الشخصيات ونسبية العلاقات.

القصص من حيث الطول والقصر:

١- في روايتنا نجد العديد من الشخصيات التي تعرض قصتها كاملة مثل: عزيز يزيد المصري الذي يتتبعه الراوي طفلا منذ التحاقه بالكتاب ثم في عمله ناظر سبيل وزواجه من نعمة المراكيبي وسعادته بأبنائه وتزويجه رشوانة لصادق بركات، وهو متدين سمح ذو علاقات قوية مع أقربائه حتى توفي. ومثله: محمود عطا المراكيبي، عامر محمود عزيز، حامد عمرو عزيز، لبيب سرور عزيز، مطرية عمرو عزيز، عمرو عزيز يزيد المصري، سرور يزيد عزيز المصري، داود يزيد المصري حكيم حسين قابيل.. إلخ.

٢- قصص متوسطة الطول: والقصص متوسطة الطول يقابلها تلك التي تعرض حلقات وسطى من حياة الشخصية وهي غالبا ما تشترك في صفة الاستمرارية ولم تحسم مصائرها بعد وأغلبها يبدأ في سن الشباب مثل: شكيرة محمود عطا المراكيبي، عقل حمادة القناوي، حازم سرور عزيز، ماهر محمود المراكيبي، فايد عامر عمرو، فاروق حسين قابيل، عبده محمود المراكيبي، شهيرة معاوية القليوبي، قدري عامر عامر.. إلخ.

٣- وتأتي قصص قصيرة في رواية حديث الصباح والمساء تعرض لحلقة واحدة من حياة الشخصية سواء كانت هذه الحلقة قصيرة أو طويلة مثل: قصة أحمد محمد إبراهيم تعرض طفولة أحمد وموته المباغت إثر مرض ألمّ به ومصاحبة قاسم له وتعلقه الشديد به وحزنه عليه الذي سيلازمه طيلة حياته. وقصة زينة سرور عزيز تعرض زواجها المتأخر من صبري المقلد وصدمتها بزواج ابنها خليل من أرملة في مثل سنها وشعورها بالوحدة.

ومن قصص الحلقة الواحدة: وحيدة حامد عمرو، فهيمة عبد العظيم داود، أمير سرور عزيز، أدهم حازم سرور، فرجة الصياد، هنومة حسين قابيل، خليل صبري المقلد، مازن أحمد المراكيبي، بدرية حسين قابيل، حسني حازم سرور، صديقة معاوية القليوبي..إلخ.

٤- قصص متناهية في القصر: فقصة أميرة صبري المقلد ترد في قصة خليل صبري المقلد وتمرض وتموت بغتة، وقصة وردة حمادة القناوي التي يختطفها الموت في مطلع الشباب.. إلخ.

٥- شخصيات هامشية يشار إليها في جملة أو جمل قليلة جدا وغالبا ما توضح هذه الجمل طبيعة ارتباط الشخصيات الرئيسية بها وعلى نحو عابر: كالدكتورة عقيلة ثابت زوجة فاروق حسين قابيل[٣١]، ورشاد الجميل ممثل أدوار ثانوية وعشيق عجيبة الممثلة وزوجة حسني حازم سرور[٣٢]، وزبيدة زوجة حسن محمود المراكيبي وقريبة أمه[٣٣]، وسنية كروم زوجة حكيم حسين قابيل[٣٤]، والجارية آدم الزنجية الزوجة الثانية لداود يزيد المصري[٣٥]، وسنية الوراق حفيدة الوراق الكبير والزوجة الأولى لداود يزيد المصري[٣٦]، وزهران الراسيني زوج دلال حمادة القناوي الصعيدي[٣٧]، وعبد الحليم النجار والد زينب النجار زوجة سرور عزيز[٣٨]، وسهير زوجة شاذلي محمد إبراهيم[٣٩]، والراقصة الهنغارية زوجة شاكر عامر عمرو[٤٠]، وجلفدان قريبة نازلي هانم وزوجة صالح حامد عمرو[٤١]، وطبيب الأسنان الشامي زوج صديقة معاوية القليوبي[٤٢]، وست تهاني زوجة عدنان أحمد المراكيبي[٤٣]، وبكري العرشي رب أسرة مملوكية ووالد نازلي وفوزية زوجتيْ أحمد محمود المراكيبي[٤٤]، وماجدة العرشي زوجة فايد عامر عمرو[٤٥]..إلخ.

بداية ظهور الشخصيات في الرواية:

١- نجد شخصيات يعرضها الفنان منذ الميلاد أو الطفولة والصبا نجد فيها خصلة أو خصالا أو حادثا مؤثرا يلازم الشخصية منذ وقت مبكر ويلعب دورا مؤثرا في حياتها. مثل تجربتي الحب والموت في شخصية قاسم، وقوة عاطفة أمانة محمد إبراهيم وحساسيتها الشديدة، وسوقية حامد عمرو ومشاكسته وتمرده، وحب محمود عطا المراكيبي لأخته نعمة وذريتها وقوة شخصيته. ومن

هـذه الشخصيات: شـاذلى محمـد إبراهيم، شاكر عامر عمرو، صدرية عمرو عزيز، عمرو عزيز يزيد المصرى، غسان عبد العظيم داود، عطا المراكيبى، عبده عمرو المراكيبي، سرور عزيز يزيد المصرى، دنانير صادق بركات، حكيم حسين قابيل.. إلخ.

٢- ونجد شخصيات تعرض من حلقة متأخرة نسبيا: فشخصيات يتتبعها الكاتب منذ فترة الشباب فى حلقات حتى الوفاة مثل: زينب عبد الحليم النجار، بليغ معاوية القليوبى، جميلة سرور عزيز، شهيرة معاوية القليوبى، صديقة معاوية القليوبى، جليلة مرسى الطرابيشى، نعمة عطا المراكيبى، معاوية القليوبى، حسن محمود المراكيبى، سليم حسين قابيل، عبد العظيم داود عزيز، صالح حامد عمرو.

وشخصيات يعرضها منذ مقتبل الشباب ولمرحلة معينة مثل: أدهم حازم سرور، حسنى حازم سرور، شكيرة محمود عطا المراكيبى، خليل صبرى القلد، عدنان أحمد المراكيبى، فايد عمرو سرور، فاروق حسين قابيل، وحيدة حامد عمرو.

الفجوات:

فى حديث الصباح والمساء يربط الفنان بين تقليص الزمان والمكان وضغط الأحداث وتكثيف الحوار والقطع السريع للمشاهد وسرعة الانتقال والوقفات البارعة والتقديم والتأخير والحذف والإضافة وهى كلها من خصائص المونتاج السينمائى، وهو يستخدم "الاختصار والقصر من لمسات الريشة السريعة العنيفة اللمسات" (٤٦). فالحياة فى النص تثب متحركة حاضرة، وسر الحركة كله فى الحذف مثل: "سافر داود ليخوض تجربة ما كانت تجرى له فى حلم وفى غيابه توفى يزيد المصرى وفرجة الصياد وأنجب عزيز رشوانة وعمرو وسرور ووثب عطا المراكيبى من حضيض الفقر إلى ذروة الثراء ثم انتقل من الغورية إلى سراى ميدان خيرت ورجع داود طبيبا" (٤٧). والأمثلة أكثر من أن تحصى وهى تشير من ناحية أخرى إلى الإيجاز اللغوى.

التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير من أهم المسائل التى شغلت البلاغيين القدامى؛ ومن أمثلة التأخير فى الرواية: "ولما بلغ الدكتور الباشا الخمسين عشق جارية سوداء وتزوج منها".. ويتأخر اسم الجارية إلى أن يرد فى آخر سطر من القصة: "رحل الشقيقان عزيز داود فى عامين متعاقبين فى أوائل عهد الاحتلال ودفنا جنبا إلى جنب فى القبر الذى افتتحه يزيد المصرى وسرعان ما حلت بجناحه الحريمى فرجة الصياد ونعمة عطا المراكيبى وسنية الوراق والجارية (آدم) فى قبرها الخاص" (٤٨).

ومن أمثلة التقديم فى الرواية تقديم المغزى فى حياة مطربة فى صدر قصتها: "كان تفوقها فى الجمال يحرك الغيرة فى قلوب أخواتها ثم حل الرثاء محل الغيرة" (٤٩). وتقديم خاتمة حليم عبد العظيم داود، ودنانير صادق بركات.

التفاصيل الدقيقة:

فى استعراضه الشامل والسريع لا يؤكد الفنان ما هو جوهرى وأساسى فى الشخصيات التى يعرضها فقط وإنما لا يفوته فى تضاعيف هذه الحيوات أن يضع أيدينا على التفصيلات البالغة الدقة:

-"التحقت هنومة حسين قابيل بالإذاعة لتفوقها من ناحية، ويفضل توصيات حكيم من ناحية أخرى وأراد عقل ابن خالتها صدرية أن يتزوج منها ولكنها رفضته لطولها وقصره وقالت لأمها: سيكون منظرنا مضحكا إذا سرنا معا فى الطريق ووافقت من الزواج من نادر لوسامته وحسن ظنها بأخلاقه" (٥٠).

-"وكأنما حدست ـ راضية ـ ما دار من ورائها عندما ذهبت المرأتان لخطبتها إذ قالت نعمة لابنتها رشوانة وهما في طريق العودة: أجمل البنات الصغرى ـ العروس مناسبة جدا وعلى خيرة الله وقالت نعمة بارتياب: أخاف أن تكون أطول من عمرو فقالت رشوانة بيقين: كلا عمرو أطول يانينة. على أى حال حدست راضية بشفافيتها تحفظ نعمة حيالها وتوثبت من أول يوم للدفاع أو الهجوم إذا اقتضى الأمر ولكن الله سلّم"[51].

الأمثال في الرواية:

والأمثال والحكم الشعبية هى ترجمان وتراث الشعب، وحديث الصباح والمساء تضم بين ثناياها التراثى والمعاصر كما يبرز بين سطورها النظريات الحديثة والاهتمام بالعلم. واختيار الكاتب "حديث الصباح والمساء" عنوانا لروايته يشير إلى المثل الشعبى القائل "اللى نبات فيه نصبح فيه" ويُضرب للمشغول بالشيء فى جميع أوقاته أو اللاهج بذكره وفى معناه: نموت ونحيا فى فرح يحيى، والمقصود بالفرح "بفتحتين" العرس أى ننام ونستيقظ ونموت ونحن مشتغلون بعرس يحيى ليس لنا حديث ولا عمل إلا الاشتغال به[52].

وعندما تفجر غضب عمرو عزيز يزيد المصري يوم وأد آل داود ميل لطفي عبد العظيم داود لمطربة وترك راضية تهدر قاذفة لعناتها قال لنفسه: "صدق من قال إن الأقارب عقارب"[53]، ويقال هذا المثل في عداوة الأقارب.

وحين يقول سرور بغروره الخاوى عن عريس صدرية جمادة القناوى: ـ ولو أنه لا يكاد يفك الخط فقال محمود عطا: قيمة الرجل فى ماله[54]، ويأتى هذا المثل كنوع من المقابلة بين الجهل والمال وهو مثل شائع بين العامة ممن يبالغون فى حب المال.

وجميلة سرور عزيز بعد أن انقرضت أسرتها زوجها وابناها سرور ومحمد كانت حين وفاتها "وكأنها مقطوعة من شجرة"[55]، فهذا المثل الشعبى الذى يضرب لمن لم يعد له أقارب يأتى ليصور خال جميلة قرب وفاتها.

الرؤى والأحلام والنبوءات:

الأحلام والرؤى فى الفن هى مزيج من الماضى والمستقبل كما يقول أ.م فورستر؛ فمنطقة المستقبل هى القاسم المشترك بين الرؤى الدينية والرؤى فى الفن.

- يقول قاسم لأمانة: ـ رأيتك فى المنام وأنت ترقصين فى قسم الجمالية[56].

- أما جليلة مرسى الطرابيشى فتقول لراضية: ـ فى ليلة سيدى الشعرانى رأيت صديقة على مقربة من البئر واقفة في سحابة بيضاء مشرقة الوجه بابتسامة قصدتها راضية بإيمان عميق وسألتها ـ هل حدثتك يا أمى؟ فقالت جليلة: سألتها عن حالها فقالت إن الله غفر لها وأنها تخبرنى بذلك ليطمئن قلبى[57].

التعقيبات:

التعقيبات التى تأتى فى نهاية كل قصة من قصص الرواية ليست خارجية أو مقحمة أو زائدة بل هى جزء أساسى فى البنية القصصية ولا يمكن نزعها أو الاستغناء عنها لأنها تشكل أحد أبعاد اللوحة القصصية إضافة إلى أنها تبلور هموم الشخصية ووجهة نظرها وتساؤلاتها وأبعادها النفسية والروحية والدينية والخلقية والسياسية.. إلخ، وموقفها من الحياة والحاضر سواء كان ذلك على لسان الراوى أو فى أشكال أخرى، وحين يأتى التعقيب يكون بمثابة التتويج أو الإطار الذى يحدد الملامح العامة للوحة القصصية والرتاج ـ القطع الجيد السبك لهذه الوحدة ـ القصة اللوحة والتى هى جزء من كل متصلة ومنفصلة ذات قوام ولها روابط فى الوقت نفسه.

فالنصيحة التى يقدمها حازم سرور لابنه تتسق مع خصائص شخصيته: "لا يعرف من شئون الدنيا إلا فنه ولا ينتمى إلا لأحلام التفوق والثراء ويكاد لرقة دينه أن يكون بلا دين"[٥٨]، وتأتى النصيحة إليه على لسان ابنه وهو يوشك أن يحل محله فى عمله جزاء متمما ومكملا وموضحا لشخصيته وتتفق وطبيعة المرحلة التى يتأهب لخوضها: "كل الفرص متاحة لك.. العلم والذكاء والهمة فتجنب الانحراف، لا تسخر من النصيحة إن كنت ممن يسخرون من القيم فعلى الأقل احرص على السمعة واخش السجن"[٥٩].

وقد يأخذ التعقيب شكل التعليق الساخر لأحد الشخصيات: يقول سرور عن زوجته. كل ذلك موروث عن أسرتها فما من رجل أو امرأة إلا وبه مس من الجنون وهى فى مقدمة الجميع[٦٠].

أو شكل التذكر والنبوءة التى تتحقق: تذكروا ما قاله الشيخ قاسم فى آخر زيارة لبيت عمه:ـ سترفع العلم الأحمر فأولوا قوله بأنه إشارة إلى دمه المسفوح يوم استشهاده[٦١].

أو شكل التساؤل الذى يفصح عن القلق والخوف من المستقبل: مات زعيم وتولى زعيم وانفجرت أحداث جديدة ثم جاء الانفتاح وبدأت دنانير تعانى مع الوحدة والكبر الغلاء المتصاعد وأخذت تعيد حساباتها وتتساءل:ـ أكتب على أن أقاسى متاعب العيش من جديد؟ وهل يخفى الغد ما هو أسوأ؟[٦٢].

أو الحوار الذى ينبئ عن الإيمان الدينى القوى: سألتها راضية: ماذا تبقى لك يا سميرة فأجابت: مخزن التحف. فقالت المرأة: بل يبقى لك خالق السماوات والأرض[٦٣].

الحاضر:

تُعذِّب الإنسانَ مشكلتان أساسيتان: ماضيه، ومستقبله. وكلتا المشكلتين ترتبط بفكرة الزمان التى تشهد بأن الزمان حقا هو مصير الإنسان الداخلى، بيد أن البداية والنهاية والأصل والغاية تمتد عبر الزمان. وزمانية الوجود نتيجة لحالة منحطة على الرغم من أن صيغته الأساسية فوق الزمان غير أن المسار الزمانى للطبيعة الإنسانية زاخر بالحنين إلى الماضى والتشوق إلى المستقبل على السواء[٦٤]. والروائى يؤكد الحاضر بكافة الأدوات والأساليب الفنية الممكنة ناهيك عن رؤيته الفنية. فمعظم شخصيات الرواية تبدأ فى سن الشباب، وكثير من القصص تنتهى فى الحاضر، كما يستخدم الكاتب المشاهد القصصية داخل وفى نهايات القصص، وكل مشهد بحد ذاته هو حدث مستمر إلا أن عبور الزمن سيشكل توقفا، وكذلك الحال بالنسبة لتغيير المكان. إن هذه التوقفات تتقلص فى الرواية الحديثة إلى الحد الأدنى، ويمنحنا الكتّاب الذين يعرفون تكتيكهم ـ كما هو الحال هنا ـ انطباعا باستمرار الفعل الحاضر[٦٥]. ففى المشهد يقاد القارئ عبر العملية التى يتم فيها تحقيق النتيجة فالمشهد يمنح القصة حضورا وتوترا مباشرا ونحن لا نستطيع أن نسرد أحداثا لم تقع إلا أن الكاتب يستطيع أن يمنحنا الانطباع بأن الأحداث تجرى الآن وكأنها تجرى للمرة الأولى وأن الحدث متفرد ولا يمكن أن يتكرر وهكذا فالمشهد يجعل الماضى: حاضرا، ومادمنا نعنى بالمشهد عادةً الفعل والكلام فإن الجمل القصيرة لا تنجح فقط فى خلق حوار شفاف بل وتسهم فى إعطاء زخم للمشهد. مثل مشهد موت أحمد عطا المراكيبى، واستشهاد أمير سرور عزيز، وموت جليلة، ومشهد دنانير التى تعنست ثم جاء الانفتاح وأخذت تعيد حساباتها.

والإنسان لا يحن إلى الماضى بعشق شديد إلا إذا كان حاضره محبطًا مجهضًا، يعانى من الإحساس بالعزلة، وهذا هو حاضر الـ٦٧ شخصية (زيارة حامد عمرو للبيت القديم، أغنية راضية عند موتها، زيارة داود يزيد المصرى للغورية، عودة شهيرة للبيت القديم إلخ..إلخ) وإذا كان الكاتب اختار هذه العائلة فى علمهم أصول الإنسان فذلك لأنه يريد أن يضع يده على أصل وهذه تدخل فى تفسيرنا عن حركة التاريخ.

كما أن الروائي يعود إلى أصول الجيل الأول: (معاوية القليوبى ـ عطا المراكيبى ـ يزيد المصرى) فى الثلث الأخير من الرواية، فالروائى الفنان يحاول أن يبحث عن أساس لهذا الحاضر الأليم وهو فى هذه العودة يتسق مع الترتيب الأبجدى الذى استنّه.. إن إحساس الإنسان بالنهاية المحتومة هو خاصية مكملة للاعتقاد فى ـ أو الحاجة إلى ـ أصل أو أساس.

والأساس فى هذه الرواية هو حركة التاريخ وفكرة الثورة واستمراريتها، وليس من محض الصدفة أن يكون ختام اللوحة الأولى والثانية (أحمد محمد إبراهيم، أحمد عطا المراكيبى)، وكذا اللوحة قبل الأخيرة (وردة القناوى)، والأخيرة (يزيد المصرى) هو الموت. وإذا استعرنا لغة الموسيقى فالافتتاحية واللوحة قبل الأخيرة حزينة، ويهمد اللحن فى اللوحة قبل الأخيرة ليأخذ فى الانحسار والتلاشى والانصرام. إن اللوحة الأخيرة تبدو وكأنها تحصيل حاصل فبين حدى الموت وبين الظلمات يشق الحاضر مجراه وسط المصاعب والآلام، ولوحة وردة القناوى هى الحركة ما قبل الأخيرة وهى تبدو وكأنها تهيئنا للفتور والتلاشى، وهذا ما نعنيه بقولنا إن الرواية عندما تنتهى تكون قد اكتملت بالفعل.

الهوامش:

(١) على مصطفى مشرفة، النظرية النسبية الخاصة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة ١٩٤٥، ص٤٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٥.

(٣) المرجع نفسه، ص٥.

(٤) المرجع نفسه، ص٤.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٤.

(٦) بسام حجار، فن الرواية دعوة الحلم ودعوة اللعب: لميلان كونديرا ـ جاليمار، مجلة الشاهد الليبية، عدد٢٩ كانون الثانى يناير ١٩٨٨، ص١٠٤، ١٠٥.

(٧) المرجع نفسه.

(٨) تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة شكري عياد، مراجعة مصطفى حبيب، سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص١٠٤.

(٩) هارولد بنتر، الأيام الخوالي، تقديم محمد الحديدي، سلسلة المسرح، العدد ٢٢٢، الكويت، ص١٣ من المقدمة.

(١٠) المرجع نفسه، ص١٣.

(١١) سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن، دار الشروق ١٩٨٨، ص١٥٦.

(١٢) نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر (د.ت)، أحمد محمد إبراهيم، ص٥.

(١٣) جيكوب لوث، التكرار وأسلوب السرد الروائي، ترجمة عنيد ثنوان رستم، مجلة الثقافة الأجنبية العراقية، العدد الثالث، السنة السابعة ١٩٨٧، ص٩٤ : ٩٥.

(١٤) المرجع السابق، ص٩٤، ٩٥.

(١٥) قاسم عمرو عزيز، ص١٨٤.

(١٦) جليلة الطرابيشى، ص٤٢.

(١٧) راضية، ص٩١.

(١٨) معاوية القليوبى، ص٢٠٦.

(١٩) أحمد محمد إبراهيم، ص٨.

(٢٠) أحمد عطا المراكيبى، ص١٦.

(٢١) عامر عمرو عزيز، ص١٤٢.

(٢٢) أحمد عطا المراكيبى، ص١٢.

(٢٣) بليغ معاوية القليوبى، ص٣٣.

(٢٤) معاوية القليوبى، ص٢٠١.

(٢٥) أحمد محمد إبراهيم، ص٥.

(٢٦) حبيبة عمرو عزيز، ص٦٠، السطور ، ٩ ـ ١٨.

(٢٧) جليلة مرسى الطرابيشى، ص٤٣ السطر الخامس.

(٢٨) دلال حمادة القناوى، ص٨٤، السطر ١٨.

(٢٩) صدرية عمرو عزيز، ص١٣٣، السطر رقم ١٦.

(٣٠) عقل حمادة القناوى، ص١٦٣، السطر الأخير.

(٣١) فاروق حسين قابيل، ص١٧٤، السطر العاشر.

(٣٢) حسنى حازم سرور، ص٦٧، ٦٨.

(٣٣) حسن المراكيبى، ص٦٤.

(٣٤) حكيم حسين قابيل، ص٦٩، السطر رقم ١٣.

(٣٥) داود يزيد المصرى، ص٨٣، السطر السابع.

(٣٦) المرجع السابق، ص٨٢.

(٣٧) دلال حمادة القناوى، ص٨٤. ..طر ١٥.

(٣٨) شاذلى محمد إبراهيم، ص١١٧.

(٣٩) زينب عبد الحليم النجار، ص١٠٠، السطر ١، ٢.

(٤٠) شاكر عامر عمرو، ص١٢٠، السطر الأخير وما قبله.

(٤١) صالح حامد عمرو، ص١٢٩، السطر الرابع.

(٤٢) صديقة معاوية القليوبى، ص١٣٤، السطر١١.

(٤٣) عدنان أحمد المراكيبى، ص١٥١، السطر ١٢.

(٤٤) عطا المراكيبى، ص١٦١، السطر رقم ٢٠.

(٤٥) فايد عامر عمرو، ص١٧٣، السطر ١١.

(٤٦) سيد قطب، المرجع السابق، ص١٣٢، الفقرة الخامسة.

(٤٧) داود يزيد المصرى، ص٨١.

(٤٨) داود يزيد المصرى، ص٨٣، السطر الأخير.

(٤٩) مطرية عمرو عزيز، ص١٠٢، السطور ٦، ٧، ٨.

(٥٠) هنومة حسين قابيل، ص٢١٣.

(٥١) راضية معاوية القليوبى، ص٩٢.

(٥٢) أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، الطبعة الرابعة ١٩٨٦ : مركز الأهرام للترجمة والنشر، ص٦٧.

(٥٣) عمرو عزيز يزيد المصرى، ص١٦٨.

(٥٤) صدرية عمرو عزيز، ص١٣١.

(٥٥) جميلة سرور، ص٤٧.

(٥٦) أمانة محمد إبراهيم، ص٢٣، سطر ١٨، ١٩.

(٥٧) صديقة معاوية القيلوبى، ص١٣٥.

(٥٨) أدهم حازم سرور، ص١٩، سطر ٨، ٩.

(٥٩) المرجع السابق، ص٢٢، السطور ٨، ٩، ١٠.

(٦٠) بدرية حسين قابيل، ص٣٢.

(٦١) أمير سرور عزيز، ص٢٨، السطور ١٤، ١٥، ١٦.

(٦٢) دنانير صادق بركات، ص٨٩، ٩٠.

(٦٣) سميرة عمرو عزيز، ص١١٥.

(٦٤) تشارلس مورجان، المرجع السابق، ص١٩٥.

(٦٥) ليون سرمليان، بناء المشهد الروائي، ترجمة فاضل تامر، ص ٧٩– ٨١.

ملف العدد

الأدب وكتابة التاريخ

ملف العدد

كتابة التاريخ بين الأدب والتاريخ

يضم هذا الملف باقة من الأبحاث التي قدمت في المؤتمر الدولي "كتابة التاريخ بين الأدب والتاريخ" الذي انعقد في جامعة القاهرة في أيام ٤ ــ ٦ ديسمبر ٢٠٠٤، وكان ثمرة تعاون بين كلية الآداب بجامعة القاهرة والمركز الفرنسي للثقافة والتعاون. اشترك في المؤتمر قرابة ستين باحثًا، وفد أربعون منهم من ثلاثة عشر بلدًا عربيا وأجنبيا. وتُمثل الأبحاث التي تم جمعها في هذا الملف (بالإضافة إلى بحث فلورانس شانتوري المنشور في عدد "فصول" السابق) التنوع والثراء اللذين تميز بهما هذا الملتقى العلمي.

وتشكر المجلة المركز الفرنسي للثقافة والتعاون الذي تكفل بتكاليف ترجمة مقالات الباحثين الأجانب، وتوجه شكرًا خاصًا للزميل ريشار جاكمون لمساهمته في جمع هذه الترجمات ومراجعتها.

سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبى

أمينة رشيد

"العين نتاج تاريخي تعيد إنتاجه التربية والتعليم"
(بيير بورديو: التمييز)

"عندما أنظر عن قرب يبدو لي أن المؤرخ ينبغي أن يكون بالضرورة أيضا شاعرا ؛ لأن الشعراء فقط يعرفون حقا فن ربط الأحداث"
(نوفاليس: هاينرخ فون أفتردنجن)

"نحن نصنع التاريخ ونصنع تاريخا، لأننا كائنات تاريخية"
(بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان)

سردية التاريخ، تاريخية النص الأدبى، منذ بضعة عقود يتساءل في الغرب المؤرخ أولا، ثم الناقد الأدبى، عن محتوى تخصصهما، عن حدوده ومنهجه، عن الحد الصارم الذى يخصص للأول مجال الوقائع وما حدث بالفعل، وللآخر فضاء التخييلى والخيال. ومع ذلك، فالموضوع غائب هنا وهناك — ماضى المؤرخ وعالم النص الأدبى — وتعيد إنتاجه اللغة. أن الأسئلة الرئيسة تدور حول اللغة. وإن كان المؤرخون قد تقدموا كثيرا في هذا المجال وفى إعادة تعريف تخصصهم، نرى النقد الأدبى في الغرب ظل في فترة إنجازات المناهج الشكلية لم يهتم بتعريف مرجع النص الأدبى الذى تجاهلته المداخل البنيوية[1]، التى اهتمت بتنظيم التحليل الداخلى للنص، وتركت ما خارجه للنقد الاجتماعى أو للفلاسفة المهتمين بالأدب.

وتدريجيا سوف يعاد اكتشاف تاريخية النص الأدبى. هكذا يقول هنرى ميتران أن الرواية "خطاب يقول العالم"[2]، ويركز فيليب هامون على أهمية القيمة والتقييم في النص الأدبى[3]، أو يعمق بيير باربريس المعرفة بعلاقة الأدب والتاريخ[4]، ويؤكد ما يقوله بول ريكور[5] أن الأدب يستطيع الكشف عما لا يستطيع دائما التاريخ استخراجه.

سوف أحاول أن أقدم بعض الفرضيات التى تحدد وضع التخييل في النص التاريخى، ثم أنتقل إلى معضلة تاريخية النص الأدبى.

١- سردية التاريخ

يكون التاريخ بمعناه الدارج كتابة أحداث الماضى. ويكون التاريخ أيضا البحث عن المعلومات التى تسمح لنا بفهم أفضل لحاضرنا، أو هويتنا، الخاصة والعامة. يكون تحديا للنسيان الذى يمحو لحظات الماضى المضيئة، وكذلك الأخطاء التى يفترض ألا نعيدها. وهذه الفرضيات السائدة ما زالت مهمة وقابلة للتنظير، وعرفت مع ذلك تدقيقا في النقد الأنجلوساكسونى والفرنسى، في مناهجها وجوهرها.

ترتكز نقطة انطلاق التفكير في ممارسة المؤرخين لدراساتهم على حدود التفسير في التاريخ[٦]. ويعنى التفسير هنا، كما يقول بول ريكور، الانتقال من التصور الوضعى للوقائع إلى تفسيرها، أى الانتقال من الحوليات إلى التاريخ العلمى.

وهنا تتفاوت النظريات بدءا من نموذج هامبل الذى أراد أن يطبق في الدراسة التاريخية مفهوم القانون والتنبؤ، طبقا لما يحدث في العلوم الطبيعية، حيث يفسر كل حدث مضى أحداثا تالية، ويظهر التكرار المنظم في دائرة التاريخ الإنسانى[٧]. ولا يهتم هذا المنهج بدور السرد ووظيفته في التاريخ. ويغيب هنا المعنى الأساسى للسرد الذى يفصل بين التاريخ والعلوم الطبيعية.

في نقد هذا المفهوم ظهرت النظريات "السردية"، من "الجمل السردية" عند أرتور دانتو إلى الخطاب السردى عند جالى[٨]. ونرى تكوين هذه العلاقة الأساسية في علم التاريخ الحديث بين الـ history والـ story، أى بين التاريخ والحكاية[٩]. فيتحول التاريخ بهذا المنظور إلى قص أفعال شخصيات، إلى أحداث تصيبهم أو تحولات يقومون بها. ألم يكن هنا علامة مشتركة بين السرد التاريخى والقص الأدبى؟

لكن السرد يفترض ساردا: من يقص التاريخ؟ انطلاقا من أى مكان وأى زمان؟ في خدمة أية مصالح أو أية أيديولوجيا؟ من أية علاقات قوة أو سلطة؟ ويقول ميشيل دى سرتو في دراسته عن كتابة التاريخ إن فهم التاريخ يفترض "فهم العلاقة بين مكان (وظيفة، بيئة، مهنة، إلخ) وأدوات تحليلية (مجال دراسى) وبناء نص (أدب)"[١٠]. وما لايقوله هذا المفكر وقاله الشاعر الفرنسي أراجون، فالتاريخ يكتب في الغالب من وجهة نظر المنتصرين، أما الأدب فيتطرق في بعض نصوصه لمقام المهزومين، فيوضح هكذا كتابته لمجنون إلزا.

إن التاريخ جزء من الواقع الذى يحلله. التاريخ جزء من عالم متغير، عالمنا، الذى ينبغى علينا أن نحلله ونفهمه. ونحن أنفسنا قد "تحركنا" بالنسبة لمعاش الماضى وحتى بالنسبة للمؤرخين الذين سبقونا. فينبغى أن يرتكز التاريخ، حسب دى سرتو، على مكان إنتاج اجتماعى، اقتصادى، سياسى وثقافى. فالبيئة التى يتبلور فيها البحث التاريخى تميزها بعض التحديدات: مرصد ملاحظة أو تعليم، مهنة حرة، فئة من المثقفين. وينبغى أن نضيف هنا صراع الأيديولوجيات لدى المثقفين والمكان الذى يحتله المثقف في علاقات القوة والسلطة[١١].

وحسب هايدن وايت توجد ثلاثة مستويات للتفسير في التاريخ:

١) المستوى الأكثر وضوحا، للمفاهيم النظرية والبراهين التى تسند تفسير تحوّل وضع (ا) إلى وضع (ب): وهذا البرهان هو البرهان "الشكلى".

٢) تحليل استراتيجيات فعالة مثل بناء الحبكة التى تقوم على اختيار "معطى" تاريخى وتحدد إعادة بنائها حسب هيكل، فتكون نوعا من التاريخ.

٣) تمييز استراتيجية ذات أثر تفسيري متضمنا لأيديولوجيا، ويضيف الناقد، "هذا المتضمن الذى لا يخلو منه أى خطاب أيديولوجى"[١٢].

نقترب هكذا من التشابه بين النص التاريخى والنص الأدبى. ويعود لبول ريكور فضل تحديد التشابه والاختلاف بينهما.

يتحدث هذان الخطابان أولا عن معيشى ويبحثان عن حقيقة. ثم، كل السرديات، سرديات الحياة، سرديات التاريخ، وسرديات الأدب تتحدث عن الوضع الإنسانى؛ أى الوضع التاريخى، وضعنا. ومفهوم الحقيقة يرتبط بالقصدية المشترطة لكل أنماط فعل السرد؛ لأنه كما يقول ريكور: "كل أنماط القص تقول شيئا عن تاريخيتنا الجذرية".

يدور النقاش إذن حول اختلاف المرجعيات لطرح السؤال الأساسى: ألم يقولا (التاريخ والأدب) بطرق مختلفة، الشيء نفسه عن وجودنا الفردى والجماعى؟ ألم يتحدث كلاهما عن تاريخيتنا الجذرية؟ مشيرَيْن إلى هذا المعطى الجذرى: "إننا نصنع التاريخ، ونوجد في التاريخ، وإننا كائنات تاريخية"[١٣].

لهذه المبادئ التأسيسية لرؤيته يضيف ريكور منهجية متسقة لما يسميه "الخطاب السردى"، مشتركة بين التاريخ والأدب.

أولا المفهوم الأرسطى لـ"بناء حبكة": فيفترض كل قص منطقا سرديا يقلص تنوع وقائع العالم إلى رؤية تعيد بناء اتساق ووحدة. ثم يتم التأليف بين مفهومين متناقضين في الظاهر: التسلسل والبنية. وأخيرا على القارئ أن يعيد تركيب البنية. فالقارئ يتمم المعنى ويحقق الحدود والوظيفة المعرفية لشكلى سرد التاريخ والأدب، وإضافة الوظيفة الجمالية فيما يخص الأدب.

يعرض ريكور هذه المبادئ في ثلاثيته المعروفة: الزمن والقص وفى كتاب جماعى عن السردية بين التاريخ والأدب[١٥]. أما المبادئ الخاصة بالسرد التاريخى فنجدها في آخر عمل له: الذاكرة، التاريخ، النسيان، حيث يعرض الإجراءات الثلاثة للبحث في التاريخ:

١) قراءة الوثائق والأرشيف
٢) التفسير/الفهم
٣) الكتابة التاريخية.

وفى جميع هذه المراحل، هناك بناء وليس تلقِّياً إمبيريقياً للمعطيات أى بناء لوقائع الماضي وأحداثه. يختار المؤرخ الوثائق المناسبة، كما يمتلك تمكينا ثقافيا للتفسير والفهم، ويلجأ إلى كتابة مميزة لتكوين الجمع بين هذه العناصر.

لو قارنا مثلا بين القصص المختلفة التى تروى الثورة الفرنسية في ١٧٨٩، أو قص الثورات التى اندلعت في القرن التاسع عشر في فرنسا، نجد فروقا حسب أيديولوجيا المؤرخ، الخاضعة لوجهة نظر الطبقة السائدة أو المعارضة لها، أو بين رومانسية ميشليه أو تبنى مفهوم الصراع الطبقى محركا للفعل ودافعا للأحداث عند كارل ماركس.

وهذه الملاحظة تصدق أيضا على تصورات كاتب الأدب وأسلوبه. ففى دراسة قمت بها عن "قص المظاهرات والحركات الشعبية في الأدب"، من خلال روايات فرنسية وعربية في مصر، استخلصت عناصر السخرية عند فلوبير في "التربية العاطفية"، في تعارضها مع البطولات الشخصية والجماعية في ثلاثية جول فاليس، كما قارنت بين الرؤية التى تدعى الحياد عند نجيب محفوظ والدفء الثورى عند لطيفة الزيات، في تصور كليهما للحركات الشعبية في مصر، في ١٩١٩ وفي ١٩٥٦ [١٦]. وبعد ذلك عند كتاب الستينيات، فقدان المد الثوري في وصف المظاهرات الطلابية، من نظرة الحنين لإبراهيم أصلان في مالك الحزين والإيمان بتجديد التاريخ بعد فترة قمع في حجر دافئ لرضوى عاشور. وفى إطار السياسات المصرية الجديدة في فترة الانفتاح، لا نجد أية نزعة انتصارية في أى من النصين، كما يختفى هنا وهناك البطل الإيجابى للسنوات السابقة، وهى علامة تلخص دلالة العملَيْن.

وينبغى أن نضيف إلى المفاهيم المنهجية التى يقدمها ريكور مفهوم النسيان الذى يرتبط بالذاكرة والتاريخ، بوصفه عنصرا أساسيا لتصوير الواقع. يرصد الباحث أسباب النسيان: تدمير وثائق أرشيف، تدمير متحف أو مدينة بأكملها[١٧]. ويتذكر أهوال الحربين العالميتين، ونتذكر نحن، قريبا، قصد التدمير قصف الأمريكان لمتحف بغداد القومى، ومكتبتها الأهلية، وعدة مكتبات جامعية، بينما لم تمس وزارة النفط العراقية! ويضيف ميشيل دى سرتو إلى أسباب النسيان القمع فى الأنظمة الدكتاتورية. ولنذكر هنا محو الذاكرة المقصود فى بلاد العالم الثالث والمتضمن فى الخطاب الأحادى والعدوانى للسادة الحاليين للعولمة العسكرية. النسيان هو أيضا هذا المجرى الذى يربط بين التاريخ والتحليل النفسى كما يشير إليه، ضمن آخرين، هايدن وايت وميشيل دى سرتو.

وفى ختام هذه الملاحظات النظرية، ينبغى أن نذكر أسماء بعض الذين اهتموا بعلاقة التاريخ بالحياة الثقافية، وعلاقة التاريخ بالأدب.

جرامشى أولا، حيث كانت ملاحظاته فى خطابات السجن ونصوص أخرى نقطة انطلاق مهمة حول الوضع التاريخى والاجتماعى للمثقفين، برفضه للفكرة المستقرة عن المثقفين بصفتهم صفوة منفصلة عن باقى المجتمع، وتعمل بالفكر والكتابة فى جمع فئوى. فالمثقف العضوى، حسب جرامشى، يقوم بدور ووظيفة، يرتبطان بمجموعة من المصالح والأفكار والممارسات. وإدوارد سعيد كذلك لا يفصل بين المثقف والكاتب ومجتمعهما أو المجموعة التى ينتميان إليها. فأكبر الكتاب — فلوبير، نيرفال، أو كونراد — رغم قيمة كتابتهم وتحليلهم الدقيق للشخصيات والمواقع، لا يتفادون الأفكار المسبقة لزمنهم ولمكانهم الاجتماعى. وأخيرا فريدريك جايمسون يرفض شكلانية النقد الحديث ليؤكد: "ستكون فرضيتنا أنه، مثلا، فى كل تحليل شكلى ظاهريا خاص بعمل أدبى يوجد بعد تاريخى مختفٍ لا يدركه الناقد"[١٨].

٢- تاريخية النص الأدبى

ومع ذلك نرى فى الآونة الأخيرة علماء السرد الشكليين يعودون إلى مفهوم عام للقص يشمل القص التخييلى والقص التاريخى.

فيقوم جيرار جينيت بنقد ذاتى خجول فيما يخص تجاهله للقصص غيز التخييلية، فى فصل "القص التخييلى، القص الوقائعى" لكتابه القول والتخييل: "وأتأسف عندما أقول ذلك؛ لأننى فى كتابى خطاب القص لم أهتم إلا بالقص التخييلى وفعلت ذلك أيضا فى خطاب جديد للقص، رغم اعتراضات مبدئية على هذه الممارسة الأحادية تماما لما لا يتأتى إلا أن نسميه علماً سردياً ضيقاً"[١٩]. ويذكر جينيت مقالا لرولان بارت فى "خطاب التاريخ" مشيرا إلى أنه محاولة نادرة للاهتمام بالتاريخ عند علماء السرد. ومع ذلك يعتب عليه جينيت فى أنه لم يهتم بالبعد السردي للتاريخ. مما ليس بالعدل إذ إن رولان بارت عالج فى هذا المقال مفهوما أساسيا لعلم السرد، وهو العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ. فهدف زمن التلفظ هو: تركيب الزمن التسلسلى للتاريخ فى تقابله مع زمن آخر: زمن الخطاب. فعلامات التلفظ تستهدف فك تسلسل الخيط التاريخى ليسترد "زمنا مركبا، ليس أفقيا، وليس خطيا"، يجمع وحدات دالة فضلا عن وقائع ومنظما إياها "بهدف إقرار معنى إيجابى وسد فراغ التسلسل البحت". ويختتم بارت قوله بالعبارة الآتية: "إن الخطاب التاريخى فى الأساس عملية أيديولوجية، أو بأكثر دقة، خيالية"[٢٠].

وربما يجب علينا أن نذكر هنا بعض نصوص علم السرد الحديث التى استهدفت الربط بين الأدب والتاريخ، رغم أنها لم تتصل بالموضوع اتصالا مباشرا. مثلا تجديد تزفيتان تودوروف لدراساته باهتمامه بأشكال القص التى تتصل بالأيديولوجيا، والذى يعتبر كتابه غزو أمريكا أهم نموذج لها، وربما لعب دورا مهما أيضا تقديمه للناقد الروسى ميخائيل باختين فى فرنسا، وكان هذا الناقد منذ عشرينيات القرن العشرين قد حاول الربط بين عالم السرد الشكلى والنقد المسمى

بالمادى. فحوارية باختين تستهدف كشف نظام القيم في النص الأدبى، بين الراوى والنص والمروى إليه، فتتحدد القيمة من خلال الحوارية العميقة التى تجمع بين الفاعلين المختلفين للقص.

وبخصوص التقييم هناك أيضا التصحيح المهم الذى قام به فيليب هامون ويعرضه في الأساس في كتابه النص والأيديولوجيا، والعنوان الفرعى للكتاب: "قيم، تدرجات، تقييمات في العمل الأدبى" إذ يركز الناقد على القيمة والتقييم، منتقدا البعد الأفقى للعمل الأدبى كما يحلله علم السرد الحديث، مشيرا إلى أهمية الوظائف الرأسية ودورها، التى تسمح باستخراج وسائل التقييم وتستند إلى سياق اجتماعى وثقافى.

ومنذ البلورة الحديثة لمفهوم الأدب — الذى كان يعتبر في فترات سابقة جزءا من الفنون الجميلة في التقليد الأوربى و"الأدب" في التقليد العربى — تعتبر الأعمال الأدبية عامة جزءا من المنتجات الجمالية، يصحبها في برامج المدارس والجامعات، تاريخ للأدب يشير إلى التسلسل التاريخى والاجتماعى والثقافى للأعمال. فمنذ بضعة عقود فقط، نجد العلم الاجتماعى للأدب من ناحية، وعلم السرد من ناحية أخرى، يعيدان التفكير في النص الأدبى باعتباره محتويا توترات التاريخ وصراعاته بداخله، كما أنه جزء من علاقات القوة التى تساهم في إعطاء الشرعية — أو إقصائها — للأعمال والمؤلفين.

في الواقع، منذ ظهور النص الأدبى وانتمائه إلى نوع أو نمط أدبى حتى علامات التاريخ في النص – وحتى في غيابها — يقول تركيب النص دلالة تاريخية: إن النص الأدبى في العالم، جزء منه، يقوله ويساهم في صنعه.

١) الأنواع الأدبية، الحقل الأدبى، النص والسياق:

إن الأعمال الأدبية بصفتها منتجات تاريخية، قابلة للقراءة أولا بانتمائها إلى أنواع مميزة تقيم هكذا في إطار بلاغات لها موضع تاريخى ومحلى. الملحمة الغربية مثلا تنتمى إلى رؤية بطولية خاصة بمجتمعات العصور الوسطى، حيث يجسد البطل المثل العليا والعداوات الخاصة بمجموعة، بينما توجد الملحمة العربية في سياق شعبى، حيث يقوم البطل بتجسيد رغبات شعب وإحباطاته. وولدت التراجيديا والكوميديا اليونانية في المدينة الأثينية، بينما الشعر الجاهلى قبل الإسلام نتاج للصحراء العربية. ونشأت الرواية حسب لوكاتش، في عالم "سكتت فيه الآلهة"[٢١]، حيث يتأتى على الشخصية الروائية المنفصلة عن القبيلة أو المجموعة أن تختار مصيرها في عالم أصبح أكثر تركيبا، عالم البرجوازية الصاعدة. وفى هذا الإطار سوف يري الناقد الفلسطينى فيصل دراج في نشأة الرواية العربية شكلا هجينا في سياق لم تستكمل فيه البرجوازية ثورتها [٢٢].

والآن نجد جيلا جديدا من النقد العربى يبلور مفاهيم أخرى لتحليل الرواية في علاقتها بالتاريخ. هكذا تحلل سامية محرز بعض الأعمال الروائية المصرية بين الأدب والتاريخ وتقرأ في النص علامات نقد خطاب السلطة الرسمى[٢٣]. ونجد سيد البحراوى يستخرج في أبحاثه عن "محتوى الشكل" طريقة جديدة في تناول مفاهيم الشكل والمضمون بغرض قراءة أخرى لدلالات النص الأدبى تربط بين أشكال الإبداع والجماليات الكامنة في السياق التاريخى والقومى للأعمال الأدبية[٢٤].

ويركز النقد الحديث للأنواع الأدبية على أنها ليست أشكالا ثابتة، بل متغيرة عبر تحولات التاريخ، بوضوح أو بطريقة غير مباشرة. هكذا يبدع ديدرو في القرن الثامن عشرة الكوميديا الدرامية، الأكثر اتساقا مع ذوق البرجوازية المهيمن في المجتمع الفرنسى، بينما يفشل فولتير في تجديد التراجيديا الذى استمر النوع السائد في البلاغة السائدة. ويتحول الشعر بعد الثورة

الفرنسية، وترمز إلى التحول الرومانسى "الطاقية الحمراء" (طاقية الثوار) التى أراد فيكتور هوجو أن يضعها فوق القاموس. أما الآن فنشهد في العالم أجمع المطالبة بمحو الحدود بين الأنواع الأدبية.

ومن ناحية أخرى نجد النوع يقرأ بشكل مختلف من ثقافة إلى أخرى. وعندما تقرأ الأعمال من قبل قارئ غريب للسياق الثقافى للنوع، يجد فيه شكلا آخرا. ويعطى جان-مارى شيفر مثلا لذلك في قراءة الغربيين لـ"ألف ليلة وليلة"، إذ يرون فيها قصة شرقية، بينما لا يعنى هذا التمييز شيئا للقارئ العربى[٢٥].

وفى التحليلات المعاصرة للعلاقة بين النص والسياق، علينا الإشارة إلى أهمية أبحاث بيير بورديو، بين القيمة والحقل الاجتماعى والحقل الثقافى في كتابه "التمييز"، وأيضا في جميع أبحاثه، ولا سيما بالنسبة للأدب كتاب قواعد الفن، الذى موضوعه تحليل ظهور حقل أدبى مستقل من خلال مثل التربية العاطفية لفلوبير، مستخرجا الصلة الضرورية بين النص والسياق، مركزا على وجود السياق الخارجى في الشكل الداخلى للنص. ونجد هذه المفاهيم تكون الأساس النظرى لكتاب ريشار جاكمون في البحث عن حقل أدبى مستقل في الأدب المصرى الحديث[٢٦].

وفى موضوع النص والسياق يحلل دومينيك مانجونو في سياق النص الأدبى السياق بصفته نتاجاً نصياً: " إن ما يسمى بشكل مغلوط "مضمون" النص الأدبى، هو في الحقيقة ملئ بمرجعية شروط تلفظه". وكان جاك دوبوا قد درس سابقا في مؤسسات الأدب، دور المؤسسات السياسية والأكاديمية والنقدية، إلخ، في تكوين الأدب. ويعود مانجونو انطلاقا من النص نفسه إلى مواقع التلفظ المختلفة للكاتب، مكانه في مجتمعه، موقع كتابته، المؤسسات الأدبية لزمنه، ليظهر "تسييق" النص لهذه المنابع المختلفة، كما يكشف عن الإدارة الصعبة التى يقوم بها الكاتب بين هذا المكان ومتطلبات حرية كتابته الذاتية[٢٧].

٢) التاريخ في النص الدبى، التاريخ الآخر الذى يقوله النص الأدبى:

في أوج ازدهار البنيوية، أظهر لوسيان جولدمان دور الوعى التاريخى لدى الكاتب، الواعى أو الذى ينتمى إلى اللاوعى الجمعى. فمن خلال أيديولوجيا الملة "الجانسينية" التى انتشرت في القرن السابع عشر في فرنسا، يرى الناقد كيف شكلت تراجيديات راسين والمقالات الفلسفية لباسكال، مستخرجا نظريته الخاصة بالموازاة بين البنى الثقافية / الأدبية، والبنى التاريخية / الاجتماعية للنص[٢٨].

سيرى آخرون في النص الأدبى إنتاج حقيقة لم يستطع التاريخ الكشف عنها، بسبب انخراطه في المجرى المؤسسى للسلطة. فكان إنجلز يقرأ في بلزاك، الملكى، المحافظ، تصويرا أكثر صدقا للمعارك الاجتماعية في القرن التاسع عشر في فرنسا مما أنتجه الاقتصاديون والمؤرخون. كما رأى بيير باربريس في رواية الشوان لبلزاك البنى العميقة للفلاحين الفرنسيين التى دفعتهم إلى معارضة الدولة الحديثة التى نشأت عن الثورة الفرنسية[٢٩]. مما يؤكد نظرية دي سرتو، القائلة بأن التاريخ لا يفسر الانفصال بين الأيديولوجيات التقدمية، التنويرية، بينما تتسع الممارسات الدينية لجماهير الدولة في الزمن نفسه.

من لوكاتش إلى بيير ماشرى يحدث تطور في الرؤية إلى المعارك الاجتماعية كما تصورها الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر. فالأول يهتم بالمضمون بوصفه انعكاسا للمجتمع، والثانى يقدم مفهوم "المرآة المنشرخة"، أساسا لتحليله. فحسب هذا المفهوم يبدو الانعكاس مغيرا للوقائع، ويعطى مع ذلك صورة أكثر صدقا للواقع، لصراعاته وتناقضاته[٣٠]. ويتساءل هنرى ميتران: "أين حقيقة الرواية؟ في المحاكاة أم في السرد؟". ويجيب: إن حقيقة الرواية شيء غير الحقيقة في الرواية" [٣١]

ومعمقا لمفاهيم وظيفة المحاكاة التى تصاحبها وظيفتا السرد والرمز، يصل هنا الناقد إلى ما يسميه سيميوطيقا الشخصية الروائية، قائلا: "إن النقد الاجتماعى سيميوطيقا"، ويرى في إبداع عوالم مكانية/زمانية، ليس إعادة إنتاج للواقع، رغم المعرفة التى توصلها لنا، بل علاقات تضمن تاريخية الرواية، بمعنى واقع آخر يقوله النص التخييلى.

في آداب العالم نجد أشكالا مختلفة لهذا التاريخ الآخر الذى يقوله الأدب، بدءا من الرواية المسماة بالتاريخية. أظهر مثلا جورج لوكاتش كيف ألف والتر سكوت، الرائد اللامع للنوع، قصصا تخييلية مستندة إلي شخصيات وأحداث تاريخية تنتج دلالة جديدة[32]. بينما درس عبد المحسن طه بدر في مصر الخاصة البدائية للروايات الأولى، الفرعونية، لنجيب محفوظ، حيث غياب الوعى التاريخى، لا يساهم في بناء الحبكة أو في بناء شخصيات قابلة للحقيقة[31].

ويتجدد التاريخ في أشكال أخرى للتخييل، تكشف حبكة القص عن فعل شخصيات عادية يلزمها تاريخ زمنها إلى المنفى أو الترحيل باحثة عن حلم أو قائمة بمقاومة، يكونان في خلفية عواطفها، رغباتها، طموحاتها، إخفاقاتها، بينما لا تظهر شخصيات تاريخية إلا صدفة ونادرا.

يصور مثلا جابرييل جارسيا ماركيز تاريخ أمريكا اللاتينية الدامى في قصص تفضح في خليط من السخرية والحميا دكتاتورية زمن الأنظمة العسكرية. وتموقع إيزابيل آليندي قصصها الأسرية في شيلى، ممزقة بين صراعات على السلطة وباحثة عن حداثته. أما أندريه برنك في إفريقيا الجنوبية، فيظهر مأساوية الصراع بين السكان الأصليين الزنوج والمستعمرين البيض في حكايات للعشق اليائس والجريمة. ويعيد سلمان رشدى التاريخ الحديث للهند وانفصال الباكستان عبر القصة التخييلية/ الذاتية لأسرة ممزقة في أطفال منتصف الليل.

دون شك يقول القص التخييلى بشكل أفضل من الخطب الرسمية احتلال فلسطين، في سرد حكايات بشر عاديين، طردوا من أرضهم، يتجولون من منفى إلى الآخر أو أجبروا على العيش في أرضهم المغتصبة، في وطنهم الذى استبدل اسمه. هكذا يصبح الأدب بحثا عن هوية أو إرادة بقاء في الأعمال المختلفة لغسان كنفانى، إميل حبيبي، سحر خليفة، مريد البرغوثى، ليانا بدر، وغيرهم. فعندهم جميعا، وأيضا عند الكاتب اللبنانى إلياس خورى، نجد حكايات، المنفى وفلسطين، لأجيال من الأسر انتزعت من أراضيها[33].

ومنفى آخر، منفى العرب المسلمين في إسبانيا ، تقصه الكاتبة المصرية رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، مريمة والرحيل[34]، التى تعيدنا أيضا إلى المأساة الحالية لفلسطين. أما الموضوع التاريخى لسقوط غرناطة، فنجده عند الكثير من الكتاب من أجيال وأصول وثقافات مختلفة: شاتوبريان، واشنجتون إيرفنج ، أمين معلوف، أراجون، وغيرهم.

وكنت أنا نفسى قد درست في "روايات الأرض" القيم والتقنيات الأدبية التى تعيد بها القصة التخييلية إنتاج التاريخ، انطلاقا من زمكانيات ثقافية واجتماعية مختلفة، خاصة بمناطق مختلفة: هجرة الفلاحين الصغار من الشرق إلى الغرب للولايات المتحدة في عناقيد الغضب لجون شتاينبك، بينما إميل زولا في الأرض يعيد الحبكة وشخصيات الرواية – حسب التحليل السيميوطيقى لفيليب هامون – محيلا إلى الأرضية الجديدة التى وجدت في تفتيت الملكية الزراعية في فرنسا بعد الثورة، مقارنة بالمثل الأعلى الاشتراكى عند الإيطالى إجناتسيو سيلوني، والبرازيلى جورج آمادو، والمصرى عبد الرحمن الشرقاوى فى: فونتمارا، كاكاو، الأرض[35].

٣) الانقطاعات التركيبية والدلالية:

مع الرواية المسماة بـ"الحديثة" نشهد تغيرا في الحبكة، وانقطاعا في التركيب وظهور دلالة جديدة. يرى رولان بارت أن هذا الانقطاع يعود إلى فلوبير، باعتباره أثرا نصيا لأزمة الوعى.

البرجوازى الذى فقد قناعاته، تلك التى جسدتها الرواية التقليدية"[٣٦]. ويشير فيليب هامون من ناحيته إلى رفض الجمهور والنقاد لأنماط "التربية العاطفية" عند نشره، وهو رفض لعمل تنقصه القمة، فتتسلسل فيه الأحداث و"الأنماط التقييمية، مقلبة للتدرجات المعروفة للفن الروائى[٣٧]".

والكل يعرف تطورات الرواية الحديثة في فرنسا، في القرن العشرين، ومهاجمة السوريالية للرواية التى تعيد إنتاج "محاضر الواقع"، ورفض فاليرى لكتابة "خرجت المركيزة في الساعة الخامسة"، والبداية غير المتوقعة لأراجون في رواية أورليان: "أول مرة رأى فيها أورليان بيرينيس وجدها شديدة القبح"! ومع ذلك وبدرجات مختلفة وحسب مواضيع وأنماط مختلفة نجد التاريخ يعبر الرواية.

مثلا، الحرب العالمية الأولى في "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست والمشهد المروع لقصف باريس، منع التجوال، الظلام/المضيء للمدينة والتركيز على حب الألمان لشارلوس وشذوذه الجنسى! والتاريخ عبر معاداة السامية لسيلين في "رحلة إلى آخر الليل". وفى أعمال معاصرة، "الغيرة" لآلان روب-جرييه، أو "العاشق" لمارجريت دوراس، حيث تغيب إلى حد كبير الإحالات التاريخية، لكن تقرأ مع ذلك كروايات التفكيك الاستيطانى لفرنسا في الهند الصينية.

وفى الرواية العربية في مصر نستطيع أيضا منذ الستينيات أن نشهد تحولا في الأيديولوجيا والتقنيات الروائية من محاكاة الرواية "الواقعية" عند نجيب محفوظ إلى الكتابة الساخرة للأعمال التالية والمفارقة التى تميز تاريخية الكتاب المصريين الجدد. نشهد عندئذ تجديدا للتقنيات ولرؤى العالم — فكما قال سارتر "لا توجد تقنية محايدة" — تنقض النمط المسمى بالواقعى للروايات السابقة.

وسوف أقدم بعض أمثلة لتوضيح التناول الجديد للتاريخ في الرواية، أو كيف تقول تقنيات جديدة تاريخا آخر.

أ- الوثيقة: إن اللجوء إلى الوثيقة هو أحد الأنماط لهذه الكتابة الجديدة، الوثيقة الأصلية أو التخييلية. في الزينى بركات لجمال الغيطانى، الوثيقة هى الشكل التخييلي لكتابة تستهدف محاكاة الحوليات العربية لمؤرخ القرن السادس عشر: ابن إياس. يستعيد القص التخييلى شكل مراسيم المسؤولين، وتقارير الجواسيس المختلفة، والبصاصين وموظفى الأمن، التى تختلط بقصص تستهدف حكايات المجتمع في العصور الوسطى، حكايات الزواج وتعدد الزوجات والمتعة، والعمل، إلخ.

وعند صنع الله إبراهيم تصبح الوثيقة قطعة أساسية من الرواية: تقارير السد العالى في نجمة أغسطس، مقتطفات من الصحافة الرسمية والمعارضة في "ذات" من خلال فصول مستقلة تتقاطع مع حكاية أسر من البرجوازية المصرية الصغيرة في عالم الفساد الذى انتشر تحت حكم أنور السادات، قصص تاريخية تحكى ثورة ظوفار تتسلل ضمن حكاية مقاومة البطلة "واردة"، مكتوبة في يوميات حررتها واردة ثلاثين عاما قبل أحداث القصة، هوامش رواية الأمريكانلى، أحدث أعماله.

ونجد أيضا وثائق في أعمال أدبية ليست مبنية على الوثيقة بوصفها تقنية أساسية للسرد. مثلا، قص مذابح صبرا وشاتيلا في لبنان عام ١٩٨٢ حيث تأتى شهادة المذابح عبر تقرير صحفى لمرضة في "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، بينما يحكى مذبحة جنين في فلسطين جندى إسرائيلى في "أطياف" رضوى عاشور. وحديثا في "طريق النسر" لإدوار الخراط، نجد وثائق مختلفة تتخلل هذا القص الذاتى لعودة المؤلف إلى كفاح الراوى المنتمى إلى التروتسكية بعد الحرب العالمية الثانية.

ب — التركيب المتشظى: كل هذه الأعمال وغيرها، من الصعب الإشارة لها في حدود هذه المداخلة، تقدم تركيبا متشظيا يصور أزمات التاريخ المعاصر ويميزها فقدان المنطق السردى للأعمال السابقة، لاستبدال منطق آخر بها.

نجد مثلا البطل الإيجابى الذى كان يضمن نمو رواية التعلم — بداية، أزمة، رحل، خاتمة — يختفى ليترك المجال للبطل/الضد الذى يتجول مكتئبا، فاقدا لمعنى الحياة والرغبة في النضال من أجل قضية. الشخصية الرئيسة لـ"زهر الليمون" في رواية علاء الديب أو راوى "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم. يحل تجاور النصوص مكان الحبكة التقليدية، وتتسلسل فقرات القص في قصص متشظية، يختلط القول بالصمت، وتتأكد أهمية ما لا يقال.

وتخترق "تلك الرائحة"، وهى من أهم الروايات الطليعية المصرية في الستينيات، جميع التواطؤات الأخلاقية للمسموح قوله والممنوع منه — الجنس، المتعة الذاتية، إلخ — والمعتاد في الكتابة المبنية على تضخيم السرد بالتعليقات التفسيرية والوصفية، محاكاة الخطاب المعيش الذى كان يصور الوضع الاجتماعى للشخصية، لغتها، رؤيتها للعالم... نجد هنا الجمل قصيرة، والردود مقتضبة، والاستعارات غائبة. ومع ذلك، رغم الإيجاز للعلامات التاريخية، تسترد القصة جدل زمنين للتاريخ المصرى المعاصر: زمن الاعتقال حيث سجن البطل لفعله السياسى ومواقفه الأيديولوجية، وزمن إطلاق سراحه الذى يرى مواضيع استلاب جديدة تظهر في سياق المجتمع المتجه إلى الاستهلاك، وهيمنة المال، وتشكيل فردية غير منتظمة.

وكانت لطيفة الزيات تصف في روايتها الأولى التى نشرت فى١٩٦٠ بموازاة الأحداث التاريخية للكفاح ضد الاحتلال البريطانى ومقاومة العدوان الثلاثى على مصر في ١٩٥٦، الأزمة الخاصة للبطلة ووعيها التاريخى والشخصى لمعركة استقلالها الخاص المواكب لشروط التحرير الوطنى. وسوف يختفى هذا التفاؤل فيما بعد في الأعمال الأخيرة للكاتبة، التى تظهر في شكل متشظ بين الثمانينيات والتسعينيات، مليئة بالحزن وفقدان اليقين: إلى الشيخوخة وظلال الموت وفقدان الحماس يضاف مشهد مجتمع ممزق.

وفى آخر قصة لمجموعة "الشيخوخة وقصص أخرى"، "فى ضوء الشموع"، تظهر في الوقت نفسه آلام البطلة التى تكتشف أكاذيب زوجها وخياناته وخيانة المثقفين الذين يناقشون أحوال البلاد في مقاهٍ فاخرة، بينما في الأرياف يظل الفقر مهيمنا على حياة الفلاحين. ويكشف تركيب النص المتشظى تمزق الوعى المجروح.

ويقول الشباب الذى يكتب في نهاية القرن السابق إنه يتجاهل التاريخ والقضايا الكبرى. ويقول مع ذلك التسكع والوحدة والفشل والبحث عن هوية، التى تكون مادة أعمالهم ذات البنية المتفجرة علامات التاريخ المهزوم لزمنهم. هكذا يتعارض عنوان "باب الخسارة" لعفاف السيد مع عنوان "الباب المفتوح" للطيفة الزيات. فهذه نماذج للقصة المتشظية حيث الجمل مفككة، ويختلط تفتت الحوار الداخلى مع شذرات الحوار، وتتداخل الضمائر وتغيب الحبكة وراء قصص لا تصل إلى نهاية، ويقول كل هذا، في منطقه الخاص والمتسق، صعوبات الحب الحر وآلامه، وعبث التسكع في مقاهى وسط البلد، وفقدان المعنى في البحث عن حداثة أجهضها المجتمع.

قالت مى التلمسانى وهى كاتبة أخرى من هذا الجيل، إن الكتابة المعاصرة لجيلها تجد موقعها على هامش التاريخ. ومع ذلك فروايتها الأخيرة هليوبوليس تكشف عبر قصة أسرية، حيث تكون الإحالات التاريخية محدودة ومرسومة بإيجاز، عن لحظات مختلفة من التاريخ المصرى، بين رمزية الفترة الفرعونية ووضع الطبقات الوسطى في زمن عبد الناصر ثم السادات، حيث عبر تحايل البطلة/الماريونيت، تحاول الراوية أن تعيد المعرفة بهويتها في زمن مضطرب، في تفكيك الصور المختلفة التى بناها عنها الآخر — أفراد أسرتها — رواية يستطيع فيها الضحك والسخرية والحنين أن يوصل صورة التاريخ المصرى في النصف الثانى من القرن العشرين.

ج— من أجل دلالة متجددة: دون تفضيل نمط على آخر (مما يعود إلى الذوق الشخصى للقارئ) تظهر بعض الأمثلة المذكورة إلى أية درجة يستطيع القص التخييلى، سواء ركز على المرجعية

التاريخية أو أخفقها، أن يقول الواقع بشكل مختلف، وأن ينتج دلالة جديدة ومدخلا آخر للحقيقة التاريخية، لأننا كائنات تاريخية، ننخرط في التاريخ، شئنا أم أبينا.

يقول بول ريكور في تفسيره للانقطاع الزمني: "من الواضح أن بنية مفككة تليق بزمن مخاطر ومغامرات، وأن بنية مستقيمة تليق أكثر برواية التعلم التي يسيطر عليها مواضيع النمو والتحول، بينما تزامن مفكك، يوقفه القفزات والتنبؤات والعودة إلى الوراء، وبإيجاز بنية متعددة الأبعاد عن قصد، تليق أكثر بزمن تنقصه القدرة على الرؤية الشمولية ويفتقد الاتصال الداخلي. فالتجريب المعاصر في ترتيبه للتقنيات السردية يتفق مع التفجر الذي يؤثر على تجربة الزمن نفسها"[٣٩].

ومع ذلك فقراءة النصوص التخييلية المتفجرة تكشف عن اتساق دلالة وإنتاجها. إن النصوص المصرية التي ذكرتها، تلك التي تقوم على مرجعية تاريخية أو التي تتحدث عن التاريخ على نمط أمثولي أو ساخر، أو التي لا تذكره، تقول دلالة تاريخ. فقصص العصور الوسطى "الزيني بركات"، عندما يعيد القارئ بناءها، يتعرف من خلال المدلول النصي للعالم التخييلي للعصور الوسطى على دال زمن كتابتها، زمن دكتاتورية سياسية وتجسس معمم. ولطيفة الزيات تذكر بحنين إحباط ثورة مجهضة. وصنع الله إبراهيم يستخدم الوثيقة للكشف عن أكاذيب الخطاب الرسمي ويستطيع عبر سخريته أن يفكك زمناً تاريخياً مستلباً.

النصوص التي ذكرتها وغيرها، تؤكد كيف يستطيع النص التخييلي أن ينقض خطابا رسميا للتقدم والحداثة. فالزمن المتفجر يكشف فقر الريف، آلام الحب الحر، أهوال الحروب والاحتلال الاستيطاني، ثبوت زمن الهامش، البحث الدائم عن معنى وهوية للمؤلفين وللنصوص.

* * *

وفي الختام:

يقول مارسيل بروست: "عندما نكتب ينبغي أن نكون في غاية الدقة، أن ننظر من قريب جدا، أن نقذف بكل شيء غير حقيقي"[٤٠]. إن النص التخييلي والنص التاريخي، وأتمنى أن أكون قد استطعت إظهاره، يعيدان عبر القص حقيقة مرجعية غائبة، ويتحدث كلاهما، كل بطريقته، عن معاشنا.

الهوامش:

1- Paul RICOEUR, « Métaphore et référence », dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

2- Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1987, p.5.

3- Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

4- Pierre BARBERIS, *Le prince et le marchand*, Paris , Fayard,1980, et *Prélude à l'utopie*, Paris, PUF, 1991.

5- Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985, et ses articles dans le recueil collectif dirigé par Dorian TIFFENEAU, *La Narrativité*, *Paris*, *CNRS*, 1980. Cf. également son ouvrage consacré au récit historique, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

6- Paul RICOEUR, « L'histoire comme récit », dans *La Narrativité*, p.5.

7- *Ibid.* p.5 sqq.

8- *Ibid.* pp.8,9.

9- *Ibid.* pp.11,12.

10- Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.8.

11- *Ibid.* p.79.

12. Maria PETIT, « Une poétique de l'histoire », présentation de Hayden WHITE, *La Narrativité*, pp. 161-162, p.170.

13. Paul RICOEUR, « Pour une théorie du discours narratif » , *La Narrativité*, p.4.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

١٦- أمينة رشيد: الظاهرات والمعارك الشعبية في الرواية، *أدب ونقد*، ١٩٨٦.

17. Paul RICOEUR, *La mémoire*...p.374.

18. Fredric JAMESON, *Weapons of Criticism*, cité par P. BARBERIS, *Le prince*...p. 116.

19. Gérard GENETTE, "Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.66.

20. Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp.166-167.

21. Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

٢٢- فيصل دراج: العلاقة الروائية في سياق اجتماعي، *الطريق*، عدد ٣/٤، بيروت١٩٨١.

23. Samia MEHREZ, *Egytian writers between History and Fiction, Le Caire, AUC Press, 1994.*

٢٤- سيد البحراوي: *محتوى الشكل*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

25. Jean-Marie SHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p.145.

26. Richard JACQUEMOND, *Entre scribes et écrivains, Le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, 2003.

27. Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1995, p.23.

28. Lucien GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.

29. Pierre BARBERIS , *Le prince*...pp.79 sqq.

30. Pierre MACHEREY , *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.

31. Henri MITTERAND, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p.7.

32. Georges LUKACS, *le roman historique*, Paris, Payot, 1965, et
عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ .

٣٣- إلياس خوري: *باب الشمس*، دار الآداب، بيروت: ١٩٩٨.

٣٤- رضوى عاشور: *غرناطة*، *مريمة والرحيل*، دار الهلال القاهرة ١٩٩٤، ١٩٩٥.

٣٥- أمينة رشيد: رواية الأرض بين القيمة والمكان/الزماني: *فصول*، القاهرة، صيف ١٩٨٥.

36. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.8.

37. Philippe HAMON, *Texte*...pp.55-56.

٣٨- سيزا قاسم-دراز: المفارقة في القص العربي المعاصر، *فصول*: شتاء ١٩٨٢.

39. Paul RICOEUR, *Temps*...t.II, p.120.

40. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t.III, p.909.

القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية

ماري تريز عبد المسيح

وضعت الدراسات الثقافية الراهنة النماذج السائدة للتحليل البلاغي، والدراسات التاريخية التقليدية موضع الجدل. لقد لجأت الدراسات الثقافية إلى استخدام منهج نقدى وتاريخى-"بين معرفي" interdisciplinary يتجاوز المناهج المتعارف عليها، وغدت تلك الدراسات تتناول أشكال التمثيل (representation) كافة في المعيشي. أفضى الاهتمام بالمعيشي إلى إذابة الأسوار الفاصلة بين الكتابات الأدبية الراقية والشعبية، في الدراسات الأدبية والتاريخية. ومن جهة، ترتب على ذلك نقض الاتجاهات النقدية الشكلانية في مقاربتها للنصوص الأدبية بوصفها كيانات مستقلة بذاتها، نقضها بإحالتها إلى سياقاتها الاجتماعية التاريخية. ومن جهة أخرى، أفضت الدراسات الثقافية إلى نقض التأريخ التقليدي لافتراضه إمكانية تناول الحقب الزمنية بشكل إجمالي يستخلص منه حقيقة كليانية totalizing، مما يفضي إلى تحييد خطاب السلطة. وفي مواجهة ذلك سعت الدراسات الثقافية إلى تتبع العلاقات بين الواقع والتخييل، بربط التاريخ بالرواية في أوجه الاتصال الاجتماعي المعيشي كافة. يفضي ذلك إلى إضعاف مكانة التاريخ بوصفه علما يتجاوز الواقع، وموقع المؤرخ بوصفه خبيرا يمتلك سلطة المعرفة الراسخة. يتجه المنظرون الآن إلى دراسة التاريخ من منظور "بين معرفي" بوصفه ممارسة نقدية ونشاطًا اجتماعيًا سياسيًا.

وفي دراستي أنوي تبين بعض ملامح الجدل النظري السائد في الدراسات الثقافية، وأنا أعي تماما صعوبة تغطية ذلك المشروع المتنوع؛ لذا سوف أحاول تأمين مشروعي من تلك المخاطرة بالتركيز على بعض موضوعات الجدل القائم بين عدد من المفكرين الأمريكيين والأوربيين، الذين حفزوا البحث في قراءة تاريخية النصوص، وفي الكتابة النصية للتاريخ. ويرتكز اهتمامي على استكشاف أساليبهم المتغايرة في الربط بين النظرية والممارسة. وسوف أقصر بحثي على النصوص النقدية الثقافية التي تتفق في منطلقاتها، ولكن لاختلاف نهج الممارسة تتوصل إلى مرافئ متباينة. والقصد من ذلك البحث ليس مجرد تحديد الوسائط المعرفية المستخدمة، بل تتبع أثرها على قراءة الماضي وتفسيره في علاقته بالحاضر. وما يهمني على وجه الخصوص هو القراءات النقدية للماضي بوصفها أحد أضلاع المقاومة للأنساق الثقافية المشيدة في الحاضر. وأؤمل أن تفضي تلك الدراسة إلى

فتح آفاق لدراسة موقع المهمشين الخاص، وهو موقع يعمل على نقض المرويات التاريخية الكليانية المقصود بها اختزال الهوية، كما يقوض الفرضيات النظرية الساعية إلى تصنيف الكتابة للفصل بين الرواية والتاريخ[1].

الخلفية الاجتماعية التاريخية للخطاب الثقافي

تغيرت البيئة السوسيوسياسية sociopolitical جذريا في أوربا وأمريكا بفعل الممارسات الثقافية المعارضة في السبعينيات من القرن المنصرم، والتي تصدت للسياسات الثقافية المهيمنة. أثارت الحركات النسوية التساؤلات حول جدوى إقامة الأسوار الفاصلة بين الدراسات النقدية والثقافية، وأحييت الاهتمام بالتاريخ، بينما فشلت الدراسات الأدبية في حماية معاييرها النقدية من المؤثرات الخارجة عن جماليات الحداثة "الرفيعة" high modernism. فقد هيأت مجانية التعليم الفرصة لطلاب الطبقات غير المتميزة للالتحاق بالتعليم الجامعي، إضافة إلى قبول الجامعات الغربية أجناسا متنوعة من الطلاب بانتماءات ثقافية متغايرة. خلقت تلك العناصر الجامعية الجديدة جوا من الغيرية التي عادة ما تنشّط المعارضة للمعايير الراسخة في الدراسات الأدبية.

وقد طرح النقاد القادمون من خلفيات ثقافية مغايرة اعتراضاتهم في مجال التنظير، وكان العامل المشترك بينهم هو ارتيابهم في "عالمية" الجماليات الغربية، والأنساق المغلقة، فيما ذهبوا إلى ضرورة وضع المعاني والقيم رهن المساءلة، ولم يلتزموا بمنهج تنظير محدد. وليس من الغريب أن يتزامن ظهور حركات ما بعد الكولونيالية استجابة لقراءات إدوارد سعيد للاستشراق، وخطاب النقاد الأمريكيين الأفارقة، وكتابات الأقليات الثقافية على الساحة، بعد أن فقدت الجمالية الكلاسيكية مصداقيتها لارتكانها إلى مزاعم خطاب الفلسفة الوضعية ودعاوى الحرية، التي روجتها الليبرالية البرجوازية من جهة، والشمولية الماركسية من جهة أخرى. تهاوت تلك الدعاوى بعد الحركة الطلابية عام ١٩٦٨، لما كان لها من أثر على المفكرين، بل إن الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا نمت بفضل الباحثين الذين جاء تحصيلهم الدراسي في ظل المناخ الثقافي في أواخر الستينيات من القرن المنصرم. أيقن جيل ٦٨ أن التاريخ لا يصنعه الاقتصاد، والبنية التحتية لا تتحكم في مصائر الأفراد قدر تحكم اللغة.

رواية التاريخ وأنساق اللغة:

وجاءت دراسة ميشيل فوكو Michel Foucault للغة بوصفها نسقا دالا يكتسب دلالته عبر التكرار، والاختلاف والإحلال، لتعارض مفهوم اللغة لدي الشكلانيين والمؤخرين التقليديين، ممن اعتبروا اللغة نسقا مستقلا بذاته - أي مغلقا. والإسهام الفعلي لفوكو في مجال الدراسات الثقافية يتمثل في إدراكه غياب الفضاء الموضوعي المؤهل لاستشفاف الماضي؛ مما أطاح باليقين في الرؤية الأحادية للتاريخ، أو إمكانية روايته بصوت واحد. ففي كتابه ***المراقبة والعقاب*** *Surveillller et Punir* (1978); يلمح إلى أن الموقع الآني يشكل أيما رؤية للماضي، وهي حجة ترفض أسطورة الموضوعية ومزاعم القدرة على خلق نص أدبي مستقل بذاته، أو كتابة تاريخ كلياني للعالم. يتضمن طرح فوكو اعترافا بأن مواقع الذات الخاضعة le sujet هي نتاج للمباني الاجتماعية القائمة بتنوعها، ومن ثم فينبغي تقبل تعدد القراءات، وتعدد التواريخ، فعادة ما يكون الهدف من دراسة الماضي هو توضيح قضايا رهن الحاضر. كما عارضت دراسات فوكو مفاهيم الفلسفة الوضعية المؤسسة على جدلية مفادها أن التناقضات الاجتماعية تدفع بالتطور التاريخي قدما. ينبني هذا المفهوم على فرضية وجود فيلسوف أو "ذات متسيدة" sujet souverain تنفصل عن موضوع الفكر وقادرة على التحكم في تناقضاته (١٩٧٧: ٤٢).

وإن كانت اللغة نسقا يقبل التكرار والإحلال والاختلاف، فقد تستخدم اللغة بوصفها انتهاكا، بمقاربة النص متجاوزة المزاعم التي ينبني عليها، دون فرض ثنائيات، ودون منح امتياز للعنف أو للغالب دون المغلوب. لا ينطوي الانتهاك على فعل سلبي، بل باكتشاف عنصر الانتهاك في اللغة يدرك المرء "أن الوجود لا يرتهن بحدود" (١٩٧٧: ٣٥)، وإن كان هذا المفهوم يسلم باختراق السلطة للغة، فإنه يزيح الأسوار الفاصلة بين ما هو داخل الذات وخارجها، مما يتيح الانفتاح على الآخر وييسّر سبل التواصل مع الغيرية. وبنفي فكرة وحدة الذات وانفصالها عن الموضوع، تتلاشى نظرية استقلالية النص لتنفتح النصوص الأدبية على السياسي - بل لتتلاشى الفواصل بين الرواية والتاريخ؛ حيث تغدو القراءة موقعا لتلاقي الممارسات المتغايرة، أو يغدو النص شبكة تجدل نصوصا أدبية وغير أدبية.

وتفاعل المؤرخ الأمريكي هايدن وايت Hayden White مع فوكو منذ السبعينيات، وجاهر بذلك في حواراته (Jenkins, 1998: 81)، وتبعه في محاولة الكشف عن الخطاب الكامن في الدراسات العلمية والتاريخية، لينتهي إلى الجمع بين التاريخ والنقد الأدبي (White, 1973). ويختلف وايت مع المؤرخين السابقين لتمييزهم بين التاريخ والرواية، محاولة للتمسك بالعلموية، مما يعرض الكتابة التاريخية للتحريف الأيديولوجي (White, 1978: 90-99). ويرجع وايت هذا التوجه التاريخي الخاطئ إلى الفصل القائم بين "الكتابة التاريخية"؛ أي سرد الأحداث، والمنظور "التاريخاني"؛ أي بلاغة الطابع السردي للتاريخ، أو العنصر التخييلي الكامن به. يأمل وايت للتاريخ أن يغدو فنا لا علما، ويذكرنا بما سبقه إليه رولان بارت حين أراد للبنيوية أن تبتعد عن العلم لتغدو فنا (Newton, 1988: 144).

كما أفاد وايت من البنيوية، واتفق وكلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss في أن عملية التأريخ هي بمثابة تحويل الحدث إلى أسطورة، فالترتيب البنيوي لرواية الأحداث إما يفضي إلى تصعيدها إلى مجال الخارق (مثلما تناول ماركس الرأسمالية). وإما يعمل على تطبيعها لتتفق والقانون السائد في العالم (مثلما فعل رانك Ranke)، فالكتابة التاريخية لا تكون "عن" أحداث، بل "من أجل" تحقيق رؤية أيديولوجية أو موجهة إلى جماعة اجتماعية بعينها (White, 1978: 102-04).

يرفض وايت الموقف العلموي للتاريخانية المطلقة لاستحالة وجود تمثيل للواقع التاريخي يتجاوز النسبية، ما ظلت كل رواية للتاريخ تستخدم اللغة وسيطا، فهي رهن لها. والمسألة ليست مجرد اختيار بين لغة ماركس وشبنلجر التي تزعم العلموية، ولغة رانك التي تتمسك بالنسبية؛ ذلك لأنها تروي تاريخ واقع ثقافي محدد، فتغدو أحكامها نسبية لارتهانها به دون إطلاق التعميمات. يذهب وايت في "صياغة" التاريخ إلى استحالة الاختيار؛ فأي استخدام للغة ينطلق من منظور نسبي، لاقتران مجالات الكتابة بأنساق اللغة. ولا تفضي الحتمية اللغوية إلى العدمية، بل تتيح إمكانية الترجمة من خطاب تاريخي إلى آخر؛ لتتكون رؤية من مجمل الخطابات، مما يعمق فهمنا للعالم. فكل تمثيل للماضي يعتبر صقلا لقدراتنا على تصوير العالم عبر اللغة، فإلى جانب التزود بالتراكم المعرفي الموروث، يغدو الجيل الجديد أكثر إدراكا بقدراته على تفهم الماضي (White, 1978: 116-18) وإعادة روايته في النص.

وقد تستملك النصوص الخطاب السائد أو تنقضه عبر تمثيل الحدث، ولكنها في الأحوال كافة تشارك في الممارسات الحوارية (discursive) التي تشكل الهوية الفردية والموقف الاجتماعي التاريخي. وبسبر أغوار الأدب أو أي شكل من أشكال التمثيل الثقافي بالكتابة، تغدو اللغة انتهاكا لنقضها "اللغة" بوصفها سلطة لا تقهر. واهتمام وايت بشعرية التاريخ يطرح منظورا جديدا للقراءة الأدبية في إطار الشعرية الثقافية.

كشفت حفريات فوكو كيفية تشكل اللغة المعرفية لدعم السلطة[٢]، وأثرت أطروحته على المؤسسات التعليمية البريطانية والأمريكية التي تأهلت لاستقبال فكرة تعددية السلطة وتشعبها، في السبعينات بفضل الدراسات الثقافية التي ظهرت في مؤسساتها منذ الخمسينيات، لكتاب عدة من بينهم ريتشارد هوجارت Richard Hoggart، ورايموند ويليامز Raymond Williams بإنجلترا، ولايونيل تريلنج Lionnel Trilling، ومارشال ماكلوهان Marshall Mcluhan في الولايات المتحدة. كما أفاد نقاد التاريخانية الجديدة من كليفورد جيرتز Clifford Geertz الذي قدم النموذج المفهومي للثقافة بوصفها "منظومة من الرموز التي تنتجها الجماعة بطابعها المحلي." (١٩٩٢ (ب): ٤٠١).

قرأ الناقد الأمريكي ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt جيرتز Geertz في منتصف السبعينيات، ويعترف بفضله عليه (١٩٩٧: ١)، كما يرفض التمسك المطلق بالنظرية الأدبية؛ حيث يترتب عليه الإفلات من التاريخ، وعقد العزم على الكتابة ضد النظرية (١٩٨٩: ٤٢٩)، متعمدا مجابهة "النقاد الجدد" The New Critics لاعتبارهم الشعر شكلا يتميز على أشكال الإنتاج الاجتماعي كافة، ومن ثم تسمية توجهه بالتاريخانية الجديدة New Historicism، ثم جاء تعريفه لمنهجه التأويلي (الهرمنيوطيقي) hermeneutic في ما بعد "بالشعرية الثقافية" cultural poetics (١٩٨٩: ٤٣٠)، معتبرا الشعر والتاريخ أشكالا من "الشعرية"، فكلاهما ينطوي على قوى خلاّقة. كما يحاجج بأن الدراسة الأدبية تبحث في ظرفية العمل contingent (imprévu)، وخصوصيته، فالأعمال الأدبية - على عكس مزاعم "النقاد الجدد" - تحيل إلى واقع تاريخي ترتهن به (١٩٨٩: ٤٢٩).

ويتأسس رفضه للدراسات الشكلانية المجردة التي تتمسك بالنظرية، على المقاربة المعاصرة للنظرية التي تجاوزت الحدود بين الجمالية والواقع الاجتماعي التاريخي؛ فقد نقض الماركسيون مفهوم الجمالية المطلقة من جهة، كما دحضها المنظرون التفكيكيون deconstructionists من جهة أخرى. ويرى جرينبلات أن التفكيكية قد شككت في الأسوار الفاصلة بين الثنائيات، وفي الدلالة الراسخة. والأخذ بأن كل موقف ينبني على الاختلاف difference يفضي ضمنيا إلى تقبل عنصر الإخلاف differer ؛ أي الإرجاء المتواصل للمعنى، فاختلاف المعنى يعني التخلف عن الوصول إلى نقطة ثباته. تغدو العلاقة بين الثنائيات متغيرة، كما يعد التراتب القهري بينها تعسفيا مؤسساً على أيديولوجيا أحادية، فكل نشاط بشري ليس مجرد نشاط تكميلي للآخر، بل قابل للإحلال محل غيره؛ ومن ثم فلا التاريخ يسبق الرواية ولا تسبق الرواية التاريخ، فيستحيل الوصول إلى لحظة البدء أو التاريخ الخالص.

وبالنسبة إلى جرينبلات إن كانت كتابة التاريخ لا تنجو من الغموض الذي يعتري النصوص الأخرى لتلاشي الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم، فهناك لحظات تاريخية لا تحتمل تجاهل تلك الحدود. وهذا ما دفعه إلى الاهتمام بدراسة الخطاب الكامن في الاقتصاد الرأسمالي، والمؤسس على التداول والتبادل، عند طرح منهجه النقدي (١٩٨٩: ٤٣٠)، ففي دراسة كيفية اختراق هذا الخطاب للممارسات الثقافية كافة، حاول الكشف عن كيفية تداول الممارسات الثقافية وتبادل عناصرها في سياق مغاير يعمل على تنشيط الطاقة المجتمعية مُضْفياً على الحياة قيمة ومعنى.

كيفية تداول الطاقة المجتمعية عبر الثقافة

وفقا إلى جرينبلات، على الناقد بذل جهده في تحليل كيفية تداول الطاقة المجتمعية عبر الثقافة، وقد استعار مصطلح الطاقة المجتمعية من التقاليد الإغريقية التي أطلقت على البلاغة

energia، فمصطلح الطاقة في هذا السياق يحيل إلى البلاغة وليس إلى علم الفيزياء، فللمصطلح دلالة اجتماعية وتاريخية (١٩٨٨: ٥). ويتمحور بحثه النقدي حول كيفية اكتساب الممارسات الثقافية بوجه عام وفي مسرحيات شكسبير بوجه خاص، فيهتم بما يحول تلك الطاقة إلى قوى فاعلة في المجتمع. ويتبين لجرينبلات أن المحاكاة في مسرح عصر النهضة جاءت نتاجاً لعمليات تداول وتبادل، وهو يعمد في تأويله إلى استخدام مصطلحات مأخوذة عن الاقتصاد الرأسمالي لتفسير التداول الثقافي. فوفقا له، لم يكن التبادل عبر العملة النقدية فحسب، بل انتقل إلى معاملات أخرى، تتمثل في العلاقة بين المشاهدين والكتاب المسرحيين؛ لكون المسرح حدثا جمعيا مشتركا. وفي دراسته لأساليب الصفقات المعقودة ورموزها typology والتي يتم بموجبها التبادل الثقافي يستخدم مصطلح "الاستملاك" appropriation لتعريف انتقال الثقافة من قطاع إلى آخر عبر تداول اللغة. وحين يكتسب المسرح حدثا ما من قطاعات أخرى، فهو لا يعكس العالم بل يقدم محاكاة وهمية (simulation) له (١٩٨٨: ١٠).

يذهب جرينبلات إلى أن تلك المحاكاة الوهمية قادرة على تفادي الموت بوصفه مصيرا محتوما، فالتواصل مع الأموات يتطلب نكران الذات، كما يتيح التبادل مع أصوات عدة؛ مما يؤكد فكرة غياب مؤلف أوحد متعارف عليه، لاستحالة الحوار الفردي، فالحوار يتطلب وجود أكثر من فرد (١٩٨٨: ٢٠). ويضيف بأنه في تأويل الماضي، أو نصوص الكتاب الراحلين يتم التبادل الحواري بين الأحياء والأموات، أو النص والحياة، وهو ضرب من التسويق لتداول الطاقة الجمعية، التي يستوحيها المشاهدون عبر الحيل المسرحية في النص. والحيل المسرحية لم يخترعها المؤلف المسرحي ولكنه اكتسبها عبر اللغة، حيث وصلت إليه تلك الصفقة في شكل روايات. تغمر الطاقة الجمعية جمهور المشاهدين، ثم تتناقل في ما بعد إلى المجتمع عبر المشاهدين؛ لتتفاعل في الحياة العامة وينجم عنها مواقف حياتية جديدة يعاد إنتاجها مرة أخرى في المسرح، فهناك حركة تبادل دائبة بين المسرح والحياة (١٩٨٨: ٩-١١).

واستعار جرينبلات نظرية فوكو للخطاب التي وازنت بين اللغة والقهر، ليضفي عليها دلالة اقتصادية توازن بين المعاملات التجارية في المجتمع الرأسمالي والتواصل اللغوي (Wilson, 1992: 1-18). وقد كشف لنا التأويل من منظور رأسمالي إمكانية تداول عملات عدة، فهناك تبادل عبر دوائر اجتماعية متنوعة تذيب الحدود بينها، كما تُزال الأسوار الفاصلة بين الحقل الاجتماعي والأدبي، فهناك عبور دائم عبر الحواجز في عملية مركبة من التداول والتبادل.

وتتركز معظم كتابات جرينبلات على التبادل المشترك بين النص الأدبي واستعاراته من مصادر أخرى، ليؤكد عبثية التمييز بين الحدث التاريخي وروايته، ففي معظم الأحيان يصعب تحديد الدائن والمدين، فهناك دائما نص ثقافي شاسع تم إنتاجه عبر التبادل (١٩٨٩: ٣٠). ويذهب إلى أن النص التاريخي والنص الأدبي يشتركان في إعادة تعريف القيم الاجتماعية السائدة في القرنين السادس عشر والسابع عشر بإنجلترا، نتيجة تحولات ثقافية جوهرية، حيث شهدت تلك الحقب التاريخية ولادة فكر الحداثة وطموحاتها للولوج إلى جوهر الإنسان. جاهد هذا الفكر لربط الجوهرانية المسيحية السائدة في العصور الوسطى والتي فسرت جوهر الإنسان بالإحالة إلى الله، بالحركة الهيومانية/الأنسنة humanism لفلسفة الأنوار التي طرحت فكرة فردانية الإنسان حيث تتحدد هويته من الداخل (Howard, 1992: 20). وتعارضت تلك المفاهيم مع الاكتشافات اللاحقة؛ ففي نهايات عصر النهضة تنبه المفكرون إلى البنى الاجتماعي للهوية البشرية، ومن ثم عُرضتها للتغيير الدائم.

تكشفت لجرينبلات علاقة عصر النهضة بالحاضر في مرحلة "ما بعد الهيومانية/الأنسنة"؛ ففي المرحلتين هناك شك في الطبيعة الجوهرية للإنسان. ويلمس جرينبلات تضاربا بين

أيديولوجيا عصر النهضة الداعية إلى الحرية الفردية، والواقع الفعلي للفرد في هذا العصر بوصفه ذاتا خاضعة لعلاقات قوى مسيّرة (Greenblatt, 1980: 1-8). وقد أدرك العديد من نقاد التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية أن عصر النهضة بإنجلترا يعد عصرا انتقاليا يتسم بالانقطاع عما سبقه (Dollimore:1989)، لظهور العديد من المباني الاجتماعية المتناقضة حاولت الكتابات الأدبية التوسط بينها لإصلاح ذات البين. وعلى هذا النحو أوجد النقاد صلات عديدة بين الأوضاع التاريخية في عصر النهضة المتأخر والعصر الراهن.

وبالتعرف على تلك الانقطاعات تم إعادة قراءة النصوص القديمة بإحالتها للجدلية الثقافية السائدة في المجتمع آنذاك، كما شجع ذلك على قراءة النص في علاقته بالفرد بوصفه مبنى اجتماعيا وليس جوهرا. وفي هذه الحال، يغدو الفرد ذاتا-ذاتا تخضع وتُخضع في آن، والنزوع إلى الشك في ما طرحه "النقاد الجدد" عن وحدة الذات، ومن ثم وحدة العمل الفني، يخلخل الاعتقاد السالف باستقلالية autonomie النص الأدبي، كما يدحض من نظرية الانعكاس في الأدب التي روجتها الماركسية التقليدية. لذا، يعتبر جرينبلات الأدب تمثيلا (representation) ليس القصد منه المحاكاة (١٩٨٨: ١) ولا يعد انعكاسا للواقع، بل ينطوي التمثيل على عملية تداولية negotiation وتبادلية بين الكاتب والمتلقي، تتحول في ما بعد إلى صفقة عامة transaction تشارك فيها أشكال التمثيل الثقافي كافة في صياغة نص أكثر شيوعا عبر التبادل والاكتساب بين أفراد المجتمع. يغدو النص جزءا من الخطاب السائد ورهن الجدلية الثقافية التي شكلته، فهو يعيد إنتاج الجدلية الثقافية في المجتمع، و يساهم في تشييدها في آن.

والطاقة الجمعية ليست وليدة الكتابة الأدبية فحسب، بل تسهم الأنشطة الثقافية كافة في إنتاجها (١٩٨٨: ١٩). ولا يرى جرينبلات أن حلقة التبادل الدائرة circulaire تفضي إلى حالة من الشلل في المجتمع، فإن كانت تخلو من عناصر التحريض فهي تشجع الفعلية الفردية agency على تفادي حالة الفناء أو الموت. تعد محاكاة الموت على المسرح وهمية لابتعادها عن الموت العضوي، وبتمثيله يظل الأموات أحياء، في حين يكشف التمثيل التخييلي للموت كيفية مقاومته باللجوء إلى السلطة. فالهدف من مشاهد العنف في أعمال شكسبير هو إبطال احتمالات حدوثها في المعاملات الاجتماعية، وحماية للحكومات التي تستخدم التمثيل بوصفه صيغة تشعر الأفراد بأنهم "أحرار" ليغيروا من الحكومات ويتغيروا بها، في حين تتعرض تلك الصفقة التبادلية للضبط في نظام بوليسي يصادر حياة الأفراد، فيما تستخدم الطبقات السائدة تلك العلاقات التبادلية لاحتواء عناصر النقض في مجتمعاتها.

النقض والاحتواء: عنصرا الإرجاء في الشعرية الثقافية

وفقا لجرينبلات سعت السلطات في عصر النهضة إلى احتواء النقض في التمثيل الثقافي أو القضاء عليه، في حالة استحالة الاحتواء، فيما تحولت تلك العناصر النقضية في الزمن الراهن إلى حقائق تتماشى والمدرك الحسي (١٩٩٢ ب: ٩٣). بعبارة أخرى، ما كان يمثل عنصر النقض في الماضي لم يعد يحمل الوظيفة نفسها في الحاضر، حيث تقبلناه وبات يشكل أحد أسس الجمالية، أو أحد دعامات النظام السياسي، حيث اتسعت معايير التقييم لتحتوي القوى المناهضة كافة.

والشعرية الثقافية وفقا لجرينبلات تتمثل في المفارقة التي ينطوي عليها العنصر النقضي، حيث يعد انتهاكا للسلطة وإحدى دعاماتها في آن (Greenblatt, 1992: 83-108). وفي دراسته لمسرحية شكسبير Shakespeare *هنري الرابع Henry IV* يوضح منهجه بتحليل كيفية تمثيل شخصية الأمير "هال" Hal لسياسة النقض والاحتواء، فهو يقوم بدور المحرض للمبعدين في العالم السفلي - أي دور الصعلوك، بينما يحتفظ بدور الملك. هذا التناوب بين الصعلوك والملك يعالج

الاختلاف والتناقضات الطبقية، فبدلا من نقض السلطات، بات نصيرا لها وأحد آلياتها. عند نهاية المسرحية يغدو فالستاف Falstaff الذي يمثل عنصر الشغب مرفوضا، ويسطع سلطان هال Hal لتأمين العدالة والنظام اللذين تعرضا للنقض فيما قبل، وتكمن المفارقة في تحول الشكوك الموجهة ضد النظام إلى مسلمات تدعمه، وهو ما يلخّص النسق السلطوي في العصر الأليصاباتي Elizabethan.

يستنتج جرينبلات من الدراسة التأويلية لتحركات هال Hal من صعلوك إلى ملك، ضرورة فهم شعرية السلطة في عصر أليصابات Elizabeth في إطار شعرية المسرح – وبذلك لا تقتصر الشعرية الثقافية على الأدب وفنونه، بل تمتد إلى الممارسة السياسية، وهذا أحد الأدوار المتبادلة بين الأدب والتاريخ. لم تستمد الملكة أليصابات Elizabeth نفوذها من العسكر، أو الشرطة، أو السلطة البيروقراطية، بل استمدتها من الاحتفالات المسرحية المحتفية بمجدها الملكي، فاحتوت كل ما يتهدد ملكها مسرحيا. كان على الشاهدين الانهماك في مشاهدة وجودها المرئي، فيما عليهم الحفاظ على مسافة تبعدهم عنها تعبيرا عن الاحترام. يزداد هذا الاحترام بإرجاء الشكوك في سلطة الحاكم عبر العرض المسرحي؛ مما يمتص أي تهديد نتيجة إرجاء النقض، فهناك عملية تبادل بين الموقف الحياتي (أي وجود الملكة في صالة العرض) والموقف المسرحي (الذي يتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم). يعطينا جرينبلات نموذجا لكيفية تشكل العقائد الجمعية والخبرات، وتحركها من وسيط تمثيلي إلى آخر، وهو بذلك يركز على العلاقات البنيوية، فهي دراسة تزامنية يظهر فيها النص بوصفه جزءاً من النسق الثقافي يتناص مع النصوص الأخرى؛ أي يتعامل مع نطاق شاسع من التشكيلات الاجتماعية. وبينما قد يشارك بيير بورديو Pierre Bourdieu بمنهجه في أنظمته التوليدية المستخدمة في تحليله للممارسة الثقافية، فهو يختلف عنه كثيرا. يذهب بورديو إلى أنه: "في معظم الأحيان، تقتضي الممارسة مزاولة فعل إدراكي أو نشاط ذهني فاعل، يمارس فيه التشييد بالاستعانة بإجراءات عملية، أو تشييد أنساق للتصنيف – تنظم المدرك الحسي وتنسق الممارسة" (١٩٧٧: ٩٧).

ويتجلى من ذلك كيفية اكتساب الممارسة التي أنتجتها أجيال متعاقبة، وكيفية إعادة إنتاجها لتغدو أداة تشحذ الإدراك وتنمي التواصل فيتولد عنها المعنى. واختلاف بورديو عن جرينبلات يكمن في تأكيد الأول أن الممارسة لا تتبع تحليلاً بنيوياً أو ذاتياً مغلقاً؛ فهي تتحدد أيضا بظروف الإنتاج لقيامها بدور اجتماعي (١٩٩٧: ٩٧). والنسق التوليدي الذي يطرحه بورديو لا يقتضي ضمنا الوقوع في شرك الحلقة المفرغة؛ فهو يضع احتمالات للخروج عنها بظهور ظروف إنتاج جديدة وتغيرات في الأدوار الاجتماعية. وعليه، فهناك دائما احتمال لتدخل المبعدين أو المهمشين؛ مما يدفع بضرورة قراءة علامات القهر في التمثيل الثقافي التي تتجاهله الأغلبية لنفورها من الموقع المهمش؛ لاقتراب الإقصاء من الفناء أو الموت. لم يطرح بورديو نظرية تتوصل إلى حقائق كليانية، بل منهجا قادرا على إبراز القصدية والإبداع في الممارسة الاجتماعية للفرد، وكيفية تفاعل الذات الفاعلة في المجتمع بتحديد خياراتها في إطار المباني الاجتماعية التي تحدد الخيارات (Bourdieu, 1990: 26-58: 195-226).

المادية الثقافية: المشروع النقدي والتاريخ السياسي

تشعب الخطاب النقدي منذ السبعينيات نتيجة تعدد القراءات البديلة لفوكو: ففي بريطانيا قامت كاثرين بلسي Catherine Belsey ببسط قراءة جديدة له في مقالها الشهير: "الأدب، والتاريخ، والسياسة." (١٩٨٣، ١٩٩٢) لتطرح مشروع المادية الثقافية، وكانت بذلك سبّاقة على نقاد "التاريخانية الجديدة". وفي دراساتها الأدبية، تستند إلى ما ذهب إليه فوكو

بخصوص "الرواية التخييلية للتاريخ من واقع سياسي". وبالمثل تذهب بلسي Belsey إلى أن المؤسسة الأدبية عمدت إلى "تخييل" منهج نقدي يزعم امتلاك الحقيقة، وفي مواجهة ذلك تدعو إلى "تخييل" نوع من الأدب قادر على تمثيل تناقضات التاريخ ويفضي إلى تغيير سياسي (١٩٩٢: ٤٤). كما تستنكر بلسي محاولات بعض حركات ما بعد البنيوية للقضاء على الدال signified أملا في القضاء على سلطته السياسية، فبالنسبة إليها يغدو القضاء على المعنى ذريعة للتحكم في السلطة السياسة. لذا، توضع مسألة القيمة المستقلة في الدراسات الأدبية رهن المساءلة، خاصة عند تكشف علاقات التناص بين النص الأدبي والخطابات المعاصرة المتداولة.

تطرح بلسي Belsey مشروع قراءة يساعد الكشف عن مواقع السلطة والقوى المناهضة لها، دون فرض هرم قيمي، لاستحالة التوصل إلى معنى مطلق في الأدب، ومن ثم استحالة التوصل إلى القيمة النهائية. يتلخص مشروعها في تحليل جدوى معايير القيم في إثارة المناقشة الأدبية وكيفية الاختلاف عليها في الحياة الاجتماعية (١٩٩٢: ٤٠). يفضي هذا التساؤل إلى كتابة التاريخ السياسي أخذا عن النصوص الأدبية، أي إعادة كتابة النص لإظهار دلالته السياسية. لم يعد النص محدودا بحيز التحليل النقدي الذي ابتدعه ليفيز F.R. Leavis ومدرسة النقد الجديد، بل غدا موقعا يعيد تمثيل الواقع بوصفه تاريخا سياسيا. والقراءة المطروحة لا توجد علاقة بين الآني وماض طوباوي يسعى الحاضر لإحيائه، بل هي قراءة مضادة للكشف عن تحولات السلطة وإمكانات ردعها. تعد تلك الرؤية إلى الحاضر ذات منظور نسبي ولا تستسلم لجمود الصيرورة.

ويبتعد جوناثان دوليمور Jonathan Dollimore عن منهج النقض/ والاحتواء subversion/containment لجرينبلات، ليطرح نقدا معارضا يتخذ موقفا سياسيا صريحا. وفي مقاله "شكسبير والمادية الثقافية والتاريخانية الجديدة" يميز بين من تتمحور دراساتهم حول الثقافة بوصفها صانعة للتاريخ، أي المادية الثقافية، وبين من يركزون على الطابع الظرفي للثقافة الذي تتأسس به ويقيدها في آن (١٩٩٢: ٤٧)، ويدافع عن اختياره الطريق الأول لاعترافه بفاعلية الفرد وتقديره للتجربة البشرية، بينما يرفض الموقف الثاني لاعتماده التشكيل البنيوي في تفسيره للمعيشي مما يفضي إلى التسليم باستقلالية الأدب.

وفي كتابه ***المأساة الراديكالية*** *Radical Tragedy* يفصح عن تبنيه المنهج النقدي المادي الذي قدمه رايموند ويليامز Raymond Williams في كتابه ***النزعة المادية والثقافة*** *Materialism and Culture* (1980) والذي يطرح فيه رؤية نسبية للفرد لمواجهة الرؤية الجوهرانية الناجمة عن الشكلانية الأدبية (٤٤). ويبرز دوليمور ضرورة استخدام النزعة المادية في النقد للكشف عن دور النظام الاجتماعي السائد في شرعنة legitimization الممارسات والمعتقدات لترسيخ علاقات الهيمنة والخضوع، فيتم تطبيعها وتطبيع القيم المفروضة من قبل المؤسسة، لإخضاع التاريخ لرواياتها المنسوجة والتي تسيِّر التاريخ نحو نهاية تتفق ومنظورها، ليفضي المسار التاريخي حتميا إلى النظام القائم. يترتب على هذا النظام التاريخي الغائي teleological تهميش المنشقين dissenter، وهذا ما حدث بالفعل في عصر شكسبير، حيث تم فيه شرعنة legitimization النظام الاجتماعي السائد وتطبيعه، بينما تم إقصاء المنشقين والمختلفين في الرأي بوصفهم أتباعا لإبليس (١٩٩٢: ٤٩).

ومن هذا المنطلق، يرفض دوليمور مقاربة جرينبلات الأحادية لدراسة تاريخ الماضي، وفي مواجهة ذلك يطرح الدراسة المادية التي تدحض محاولة توحيد التاريخ والتحولات السوسيوسياسية في إطار الوعي الجمعي المزعوم، حيث يعتبرها دوليمور استراتيجية تستخدمها القوى المهيمنة لإخضاع المنشقين الذين يهددون المؤسسة.

كما يمارس دوليمور المادية النقدية للكشف عن دور النص الأدبي في إنجلترا في عصر الملكة أليصابات، بوصفه ممارسة اجتماعية. وهو يعترض على تناول المأساة tragedy بوصفها نصا يتجاوز اللحظة التاريخية لتمثيل حقائق عالمية، ويؤكد أن هذه المزاعم تستند إلى موقف سياسي، لما كانت المسرحيات المأساوية تمثله من تحدٍ، فنجحت السلطات في ترويض المأساة لتحقيق مآربها في احتواء العوام. ويختلف دوليمور عن جرينبلات في مفهوم الاحتواء، فبالنسبة إليه لا يعد الاحتواء مجرد تحريف perversion لعملية التلقي، بل يرى علاقة النص بالسلطات والعوام أكثر تعقيدا.

التعزيز والنقض والاحتواء بوصفها عمليات تاريخية وثقافية

يتناول دوليمور العلاقة المركبة بين أطراف التلقي والنص بدراسة النصوص التي تعزز مؤسسة الملكة أليصابات، إلى جانب النصوص الساعية إلى نقضها، ليبين أن العملية ليست مجرد موقف معارض، بل ما هو أعقد من ذلك. فهو يرى أن المشهد الاجتماعي لا يخضع لمراقبة سلطة عظمى، بل يتكون من عناصر متنافسة تَخضع وتُخضِع (بفتح التاء وضمها) في آن، وتنتج الثقافة عبر الاستملاك – فيما تفضي عملية الاستملاك إما إلى إعادة إنتاج آليات المصدر، وإما إلى تحويلها (١٩٩٢: ٥٣). والتعريف المغاير للاستملاك يترتب عليه تعريف مغاير لمفهومي النقض والاحتواء، يبتعد عن تجسيم وضع السلطة، مثلما فعل جرينبلات. فبالنسبة إلى دوليمور، إن نجحت السلطة في الاحتواء فهو دليل على وجود عناصر مقاومة، وإن استملكت السلطة النقض لتحقيق مآربها، فهذا لا يعني أن النقض قد لا يستخدم ضدها. ففي استملاك آليات الشقاق قد تنشق السلطات على نفسها، وبالمثل قد يستملك المنشقون الخطاب السائد ليتحول إلى أداة لنقض السلطة. وفي هذا دليل على أن نصوص التمثيل تنطوي على انتهاك؛ لذا فهي تُشكل التاريخ، وإن تشكلت به.

واشتراك دوليمور في الجدل القائم حول النقض والاحتواء يساعده على تشكيل مبحثه التاريخي، ليتمكن من تحديد ماهية الفعل النقضي الذي لعب دورا حيويا في التقدم، وكيفية تفسيره في ما بعد؛ لتحديد ما إذا كان فعلا ثوريا أو مجرد شغب فوضوي (١٩٩٢: ٥٤). ويتّبع هذا المنهج عند دراسته للتراجيديا في العصر اليعقوبي، حيث يطرح دوليمور علاقة بين تقويض سلطة الدولة والكنيسة، والمسرحيات المعروضة في بدايات القرن السابع عشر التي عرضت تشريعات المؤسسات السلطوية والأيديولوجيا القائمة عليها للمساءلة (٣: ١٩٨٤). وعلى خلاف الشكلانيين، يحاجج بأن المفارقة الساخرة قامت بدور نقضي، أما التحليل الشكلاني للمسرحيات فقد اعتبرها عنصرا لتحقيق الوحدة العضوية؛ مما أفضى إلى تحييد أثرها النقضي تحت دعاوى العالمية. ويؤكد دوليمور أن نهاية المسرحية لا تعرقل عناصر النقض الكامنة فيها (٦٠)، فالنقض يعد احتمالية كامنة في النص تتحقق أثناء عملية التلقي، وهو ليس خاصة جوهرانية يمكن تناولها بمعزل عن النص، بل يتم النقض في إطار اجتماعي، فإما يوجه ضد السلطة وإما يساندها.

يبرز دوليمور الدور المعارض للنقد المادي بكشفه للأساليب المركبة و استراتيجيات السيطرة؛ حيث لا يقتصر اهتمامه على التوصل إلى الصوت السائد والآخر المناهض له، بل يهتم بالكشف عن الانقسام الذاتي الذي يدعم حالة الإخضاع. وفي هذه الحالة لا ينبغي اعتبار الوعي بقدرة السلطة على احتواء النقض بوصفه موقفا يسلم بالجبرية، وهو ما يوحي به تحليل جرينبلات. على العكس، يغدو الكشف عن هذا الاحتواء ممارسة معارضة، فهو ينّم عن وعي بالظرف التاريخي وتقلباته وتغير المواقع؛ مما ينقض فكرة شمولية السلطة واستمراريتها. يعمل النقد المعارض على إعادة قراءة الثقافة للكشف عن المهمشين والاستماع إلى صوت المستضعفين. وهذا

يصادق بدوره على الفكرة التي تذهب بأن السلطة لم تكن monolithic شمولية في الماضي، فلا ينبغي توقعها على هذه الصورة في الحاضر (٥٥).

كما يعضد لويس مونتروز Montrose هذا الرأي، ووفقا له، تعد لحظات المقاومة ومحاولات النقض، والاستملاك متفرقة وذات تأثير محدود، مما يتطلب مقدرة على التمييز بين التنويعات الخفية للأشكال المتغايرة للمقاومة (١٩٩٢: ٤٠٤). ومن هذا المنطلق، يستبدل مونتروز مفهوما آخر للأيديولوجيا يتسم بتغاير الخواص، وعدم الثبات، وفي حالة من التشكل الدائم، يستبدله بالمفهوم الأحادي لها وهو بذلك يتبنى طرح رايموند وبليامز للأيديولوجيا في كتابه *الماركسية والأدب*، بوصفها عنصرا نشطا يفتح آفاقا جديدة لمواجهة الأعراف السائدة. ووفقا لمونتروز، تعد الثقافة نموذجا ديناميكيا/نشطا للتشاحن مع المواقع المتسيدة والخاضعة التي تدعم أيديولوجيتها، وتقيم علاقة حوارية بين الثبات والتغيير، والهوية والاختلاف بين كافة عناصرها (١٩٩٢: ٤٠٥). أكدت تلك الدراسات ضرورة أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ (عبد الله الغذامي ٢٠٠٠: ٤٥)، فالولوج إلى الماضي يتحدد بعلاقته بالحاضر. ما يتبقى لنا من الماضي خضع لعملية انتقاء حددت ما يحفظ منه وما يمحى، نتيجة تغيرات عديدة طارئة. على هذا النحو لا ترجع الكتابة والقراءة إلى تاريخ واحد، بل إلى تواريخ عدة.

حاضر الماضي في علاقته بتشكيل الهوية

حيث إن علاقة الماضي بالحاضر علاقة استملاك واشتباك، فهي تتسم بالازدواجية، تحتم قراءة مزدوجة للتاريخ، فيترتب على تأويل الماضي تعميق معرفة القارئ الذاتية، وفتح آفاق لإقامة علاقة حوارية بين ذاتية تعارض تأطير الأحداث التاريخية في منظور أحادي. ويؤهل المنهج النظري القارئ لتعريف موقعه الاجتماعي والثقافي، خاصة عند السعي إلى تشييد الهوية في الحاضر، فالتفكير النظري يساعد على فهم أهمية الماضي التاريخية، وطرح إمكانات للاشتباك معه، حيث تتعدد الخيارات وتتنازع عند تشييد الهوية في الحاضر.

يغدو تشكيل الهوية ممارسة حوارية تعيد النظر في الأصوات المهيمنة التي تتعمد إقصاء الآخر، وتلك التي قد أقصيت بفعل خطاب الغيرية. وفي هذا الصدد، نسترجع ما ذهب إليه باختين بالنسبة إلى العالم الذي تسوده تعددية الأصوات heteroglossia، فكل شيء يكتسب معنى ويُفهَم بوصفه جزءًا من كل أكبر، وتظل المعاني تتفاعل، فيما يحمل كل معنى في طيه قابلية التكيف وتكييف المعاني الأخرى (١٩٨١: ٤٢٦). وبناء عليه، تغدو الذات خاضعة لخطابات عدة، ويصعب عليها وصف حفرياتها الخاصة، وهذا ما يحاجج به فوكو أيضا في حفرياته، فالذات المخاطبة تغدو جزءا من آليات الخطاب الذي تحاول وصفه (١٩٧٢: ١٣٠). نتبين من ذلك أن الهوية صنيعة الاختلاف، وبالإشارة إلى الاختلاف يذهب فوكو إلى أن عملية التعقل تأتي بالاختلاف، ورواية التاريخ تتم بتحديد اختلاف الأزمنة، فما نحن سوى أقنعة متغايرة (١٩٧٢: ١٣١).

أما ميشيل دي سرتو Michel de Certeau، فيتناول كيفية تشكيل الهوية عبر الخطاب التاريخي، فوفقا له: "يكشف الخطاب التاريخي عن الهوية الاجتماعية، دون الأخذ بها بوصفه إحدى المسلمات، أو الحقائق الراسخة، بل يوضح كيفية اختلافها عن حقبة سابقة أو مجتمع آخر" (١٩٨٨: ٤٥). يقوم المؤرخون بتحليل علاقة الحاضر بماض سحيق أو قريب لم تمح آثاره بعد. وبينما ينصب اهتمام فوكو في تحليل كيفية تشييد الهوية عبر أنساق المجتمع، يتركز اهتمام دي سرتو على دور التاريخ في إظهار موقع أحد الأجيال بالنسبة إلى أسلافه، ليتجلى لنا عبر التحليل التاريخي أن تشييد الهوية يختلف باختلاف المحيط السوسيوسياسي

sociopolitical الذي يفرزها. يغدو تشييد الهوية جزءا من صياغة التاريخ، فهي عملية تتضمن معرفة جديدة بالماضي (١٩٨٨: ٤٦-٤٧).

وقد فقدت التعريفات الجوهرانية للهوية مصداقيتها، فهناك اتفاق عام بأن الهوية هي تشييد ذاتي وتكتسب خصوصيتها بوصفها نتاجا لتاريخ مادي. وتتلازم عملية تشييد الهوية واكتسابها الغيرية باستملاك أصوات مزدوجة متعددة تتناحر فيما بينها. ينبغي التطلع إلى الهوية بوصفها موقعا حواريا يتفاعل فيه خطابا السادة والمسُودين، فيمكن استراق السمع لاشتباكهما في الأدب والشعبي وحتى في النصوص التي ينسجها المؤلفون المتمسكون بالنواميس الجمالية.

تاريخ المعيشي

الهدف من الدراسات الثقافية هو إقامة سياسة نقدية، تضع دراسة التاريخ والزمن والحقيقة رهن المساءلة، وفي مساءلة تلك المفاهيم ما يثري الخطاب النقدي. ويحاجج ميشيل دي سرتو Michel De Certeau من أجل مفهوم جديد للتاريخ بوصفه إنتاجا، فلم تعد الحقيقة في الوقت الراهن شيئا ظاهرا، بل غدت خاضعة للإنتاج. ويحيل مؤلفه ***كتابة التاريخ*** *L'ecriture de l'histoire* إلى النصوص المقدسة والتاريخ العلماني في آن، كما أنه يحيل إلى رسالة الأدب المزدوجة في كونها كتابة إبداعية ووثائقية. كما تقترب كتابة التاريخ من الترجمة، فهي تنقل شكلا من أشكال التدوين إلى آخر transcription لتغدو منتجا يحاول فيه المؤرخ ترجمة ما بات مكبوتا أو مجهولا في خطاب مترابط (de Certeau, 1988: xx-xi). يعتمد طرح دي سرتو على منهج يتجاوز الحدود المعرفية transdisciplinaire يدمج فيه التاريخ والأدب وعلم النفس.

يفضي ذلك إلى أن التاريخ منتج تثويري لإنتاج المعنى؛ حيث يتشكل المعنى وفقا للخيارات التاريخية، فبدلا من استجلاء المعنى بمراقبة الواقع، يمكن الآن استخلاصه من خيارات عدة تستمد من محاولات متكررة لتفسيره. ولا يعني ذلك أن القراءة التاريخية تتجنب الواقع أو الحقيقة، بل يشير إلى تأثرها بتغير العلاقة بين التاريخ والواقع (de Certeau, 1988: 30). صارت الوقائع التاريخية تخضع للتأويل بوصفها علامة على فعل، حيث غدت خطابا ينسج الواقعة. ولا يمكن استشفاف معنى الواقعة التاريخية من أيديولوجيا سائدة أو فرضيات تاريخية معطاة مسبقا.

وبتناول القراءة التاريخية بوصفها رواية منتجة يتجنب الناقد الوقوع في شرك التقنيات السلطوية التي طرحها فوكو، ليغدو أكثر اقترابا من مكونات المعيشي. وفي هذا الصدد يقتبس دي سرتو عن ماركس ما يدعم أطروحته: تتنوع سمات العيش، ومن أهمها المأكل، والمشرب، والسكن. وعند المواجهة التاريخية الأولى، يسعى الفرد إلى إنتاج وسائل لإشباع تلك الحاجات، وهذا السعي هو بمثابة إنتاج للحياة المادية عينها" (de Certeau, 1988:13)[3].

ومن ثم، يتطلب تحليل وسائل الإنتاج تحليلا للحاجات، والأنظمة الاجتماعية ومؤسساتها، كما يتطلب إقامة علاقة جديدة مع ممارسات المعيشي. وبدراسة وسائل إنتاج الحياة المادية بوصفها أساس الواقع التاريخي، يقيم دي سرتو علاقة بين رواية التاريخ وممارسة المعيشي. دأب دي سرتو على تحليل الحيل التكتيكية التي يستخدمها المستهلك لإعاقة السوق الرأسمالي، وهو تكتيك يسمح بتفعيل موقف نقدي بديل. وقد كشفت دراسة دي سرتو الفجوة القائمة بين التقنيات السلطوية وممارسات الأفراد، وبناء عليها طرح نظريته عن الاستهلاك بوصفه تكتيكا.

وقد جاء تعريف دي سرتو للاستهلاك في كتابه "*ممارسة المعيشي*" *The Practice of Everyday Life*، بوصفه استخداما لما ليس من صنع المستهلك، ولكنه ينطوي على لحظة منتجة، أو خلاقة (١٩٨٤، XII). ويوازن دي سرتو بين الاستهلاك واستخدام اللغة، فالكلام ليس

من صنع البشر، ولكنه استهلاك للغة من قبل المتحدثين، والمثل يسري على الممارسات الأخرى مثل المشي، أو الطهي الخ. (de Certeau, 1988: XIII). وعليه، يلجأ المستهلك إلى حيله التكتيكية الخاصة باستخدام اللغة العادية والثقافة العامة لنقض المجتمع الاستهلاكي السائد وخلق فضائه الخاص. ويتمثل لنا ذلك الاستخدام النقضي للغة في الأغاني الاحتفالية لجماهير الأحياء الفقيرة التي هزمتها أنظمة السوق، ويرى دي سرتو في تلك الظاهرة ضرباً من اليقين.

يقدم لنا دي سرتو المستهلك بوصفه فاعلا اجتماعيا يهرب من ثقافة الاصطفاء في ممارساته المعيشية، ويدعم نظريته بمثال يورده من تاريخ الهنود الحمر الذين أرغموا على اعتناق ثقافة المحتل الإسباني، ولكنهم تمكنوا من نقض تلك الثقافة الغريبة المفروضة عليهم ووجهوها لتحقيق مآرب مغايرة، لا تفيد مصلحة الحكام. وتستخدم هذه السياسة الملتبسة عينها عندما يرغم العامة على استهلاك الثقافة الرفيعة، فهم يولفونها لخدمة ثقافتهم الشعبية. وفي هذا الصدد يختلف دي سرتو عن جرينبلات في تناوله لكيفية استقبال الهنود الحمر لتأثير الثقافة الغريبة عليهم. يذهب جرينبلات إلى أن السياسة الاستيطانية تأسست على فكر يناهض الثقافة الأوربية السائدة آنذاك، فمستوطنو العالم الجديد كانوا منشقين عليها. ولكنهم بإبادتهم لثقافة الهنود الحمر، المواطنين الأصليين، تم احتواء العنصر النقضي في مشروع الاستيطان، ومن ثم إرجاؤه. وفي احتواء العنصر النقدي من قبل السلطة الاستيطانية الجديدة، في هذا الإرجاء المستمر ما يجعل التغيير الاجتماعي مستحيلا. يعتمد جرينبلات في تأويله على بنية الاقتصاد الرأسمالي التي تفسر العمليات الاجتماعية بوصفها عمليات نقضية مرجأة.

وتعارض نظرية دي سرتو منهج جرينبلات التحليلي، فهو يرى أنه كلما صار المجتمع الرأسمالي شموليا ازدادت فرص العصيان، وهي تتخذ أشكالا متعددة تمتد إلى أدق التفاصيل الحياتية. وعلى سبيل المثال يعد السير في المدينة أحد أشكال المقاومة، فالجوّال يخرق نظام المدينة الثابت ويستشف معانيه الخاصة بالتفاعل مع العالم المحيط. ما يبرزه طرح دي سرتو هو توفر إمكانات لتقويض النظام التراتبي بين المستهلك والمنتج، ذلك بالتعرف على قدرة الجماهير على إعادة إنتاج الثقافة السائدة في فضاءات جديدة تفرز معانيها الخاصة، ولتفادي الانغلاق في الأنظمة القمعية.

ومن ثم، بوسع الذات الخاضعة أن تصبح ذاتا فاعلة دون اللجوء إلى ثورة طاحنة، حيث يورد لنا دي سرتو نماذج من المقاومة في الحياة اليومية. فإلى جانب الحيل التكتيكية المستخدمة لتقويض الأنظمة الصارمة، يدعونا دي سرتو إلى دراسة السياسات المتغايرة للجماعات المهمشة، فدراسة خطاب الأقليات يهتم بالخصوصية بوصفها تشغل موقعا خاصا. كان النقد الفاحص لخطاب ما بعد البنيوية توصل إلى حياد الذات متجاهلا موقعها الاجتماعي. أما دراسة خطاب الأقليات فهو يحيل الذات إلى موقع خاص؛ ليقوض مزاعم الحياد التي تشيّد رواية الوقائع التاريخية من منظور كلّياني. وفي دراسة مواقع الأقليات اعتراف ضمني بقراءات متعددة للتاريخ، تتناول الذات بوصفها متعددة الأصوات.

وفي هذا الصدد هاجم دوليمور Dollimore أيضا نقد ما بعد البنيوية لتسليمه بانشطار الذات؛ مما ترتب عليه محوها، وجعلها عاجزة عن التحرك بوصفها فاعلا اجتماعيا قادرا على التغيير. ويضيف بأن أي تصور ينبني على لامركزية الذات عليه اتخاذ موقف نقدى من أشكال الشرعنة القائمة. والقصد من طرح مفهوم لامركزية الفرد هو إتاحة رؤية جديدة للعلاقات القائمة بين التاريخ، والمجتمع، والذاتية، من منظور بديل. وفي التعريف بلامركزية الفرد ما يهيئ الفرد لتقبل القدرات الثقافية الكامنة في الجماعات المهمشة والاعتراف بأهليتها، بالإضافة إلى تعرف

الأهداف المشتركة في المجتمع على وجه العموم بدلا من الاضطرار للتسليم بالمصير المحتوم (Dollimore, 1984: 71-270).

وقد تناول دي سرتو علاقة الكتابة بانشطار الذات، فوفقا له "تتولد الكتابة عن الشك، وعن الانقسام الصريح للذات، وباختصار، نتيجة استحالة إيجاد موضع للذات، واستحالة الارتكان إلى ذات عارفة cogito، ما يدفع المرء إلى الاغتراب عن نفسه، ويظل محروما من أساس أونطولوجي/وجودي، فيظل في مقام الفائض، مفتقدا الانتساب إلى عشيرة أو أرض ذات وجود مادي، والاسم الذي اقترن به يفتقد الروابط المادية، فهو خالي الوفاض (٣٢٠:١٩٨٨). ومثلما يتحقق الفرد بالفناء في الكتابة يتحقق التاريخ بالانزياح نحو الرواية، وهي أطروحة فرويد التي يعرضها دي سرتو في مؤلفه *كتابة التاريخ The Writing of History*. في تمسك التاريخ بالرواية توقا إلى الابتعاد عن العلموية وتعرفا إلى أن السرد ينجم عن استحالة الرؤية الكليانية. وباقتراب التاريخ من الآخر/ الرواية، باقتراب الماضي من الحاضر، ما يؤكد ضرورة احتواء الآخر والتفاعل معه، ابتعادا عن الفناء، وسخرية من الموت.

وبالمثل، يقدم دي سرتو قراءة تاريخية لمواقع الأقليات تعارض القراءة التاريخية ذات التوجه الأيديولوجي، أو القراءة اللا تاريخية التي تعامل الزمن من منظور كلياني. وبالتركيز على خصوصية المكان يؤكد خصوصية موضع الذات – وليس انتماءاتها الطبقية – فتغدو الذوات في مجملها – مركزية كانت أو مهمشة – صانعة للتاريخ؛ مما يضعها رهن المساءلة، ومحور اهتمام القراءة التاريخية النقدية.

وينبغي التنويه في هذا الصدد بأن الهامش لم يعد يشير لمجرد الأقليات، بل المهمش هو وصف يطلقه دي سرتو على من ليس لهم دور في إنتاج ثقافة المؤسسة، ويطلق عليهم "الأغلبية الصامتة" فهم يلجئون إلى حيلهم التكتيكية الخاصة للتغلب على نظام السوق الاستهلاكي، سواء في الممارسات المعيشية التي لا تخلو من الأفق السياسي أو في الإبداع الشعبي – ويأتي إنتاجهم في معظم الأحيان في هيئة توليفة بالجهد الذاتي bricolage تخرج على الثقافة السائدة. وفي الغالب، يفصح الخطاب الشعبي عن وعي بالمفارقات الساخرة، وعي بالحضور والغياب، بالإقصاء والتهميش. يفضي بنا ذلك إلى معايير جمالية مضادة، أو جمالية تنبئ عن تحول في تعريف الواقعي ليطلق منظورا مغايرا للحداثة، ليغدو النص تمثيلا ثقافيا، يجتمع الكاتب والقارئ في إنتاجه، وتتلاقى به المعارف النظرية بالخبرة المعيشية.

الاستنتاج

ازداد الترابط بين النظرية والممارسة ليؤذن بعهد جديد تنتشر فيه الدراسات البينية في مجال الدراسات الثقافية. جاء تحول الدراسات النقدية نحو الثقافة نتيجة تغيرات سوسيوسياسية sociopolitical نجم عنها تحول جذري في الممارسات التاريخية والنظرية. فقد أفضت الحركة الطلابية لعام ١٩٦٨، والحركات النسوية، وإشكالية الغيرية التي فجرها النازحون والمهمشون إلى تقويض الفلسفة الوضعية والخطاب المؤسس عليها. كما دحضت دراسات فوكو للغة أسطورة الموضوعية التي كانت قد أفضت إلى قراءة أحادية للتاريخ تعمل على تغليب صوت انفرادى. وتعددت قراءات فوكو بتعدد المؤرخين والنقاد الغربيين في تأويله، فأخذ وايت عنه المنظور النسبي للتاريخ؛ ليبين علاقة تمثيل الماضي بالنسق اللغوي الناجم عن موقع المؤرخ المكاني والزماني، فيما انشغل جرينبلات بالمباني الاجتماعية لتمحور دراساته حول علاقة المسرح بالتشكيلات الاجتماعية المؤسسة للمعتقدات الجمعية بشكل عام؛ مما دفع به إلى تنصيص التاريخ بقراءته عبر مقاربة شكلانية.

وبالتحرك بين الشعرية والتاريخ تكشفت المباني الاجتماعية، وتراجع عن الساحة النقدية منتجو القراءة الأحادية للتاريخ التي تدعم تلك المباني. ويظل الجدل قائما حول سياسة النقض والاحتواء، فهل تعد إسهاما في تدعيم تلك المباني الاجتماعية، أم تشكل تهديدا لها؟ يحاجج جرينبلات بأن السلطات عادة ما تنجح في احتواء النقض، بينما يذهب دوليمور، إلى أن استملاك السلطات للنقض، لا يمنع استخدامه ضد السلطات عينها، ففي الكشف عن احتواء السلطات للنقض، نقض لها يعارض فكرة السلطة المطلقة. والملاحظ أن نقاد المادية الثقافية أكثر اهتماما بالبرامج المعارضة التي تشجع الفاعلية الاجتماعية، ومن ثم فقراءاتهم الثقافية للماضي تطرح احتمالات للمقاومة في الحاضر. وبناء عليه، تنطوي الكتابة التاريخية على علاقة مزدوجة بين الماضي والحاضر، ففي القراءة الشعرية للتاريخ تعميق للمعرفة النظرية، فيما يعد التأمل النظري للعمليات التاريخية أحد المتطلبات لتشييد الهوية في الحاضر.

ويتجلى لنا من هذا البحث النقدي ضرورة تنصيص التاريخ لكشف أبعاد الرواية الكامنة في كتابته، ودورها في اختزال الهوية. وبتقويض الرواية التاريخية تغدو الهوية موقعا يفسح المجال للحوارية بين الأصوات المهيمنة، وتلك التي تم إقصاؤها بسبب الاختلاف، وعبر الحوار حول الهوية يتم التفاعل بين الأصوات المتعددة؛ لتشترك جميعها في الفاعلية الاجتماعية. كما يدعونا هذا البحث النقدي إلى قراءة تاريخية تكشف النقاب عن الروايات المتعددة في التاريخ، أو التواريخ المتعددة لذوات متعددة.

يفضي بنا هذا الطرح إلى ضرورة تأريخ موضع المهمشين؛ لمتابعة الحياة اليومية لعامة النساء والرجال، بوصفهم يمارسون المقاومة في المعيشي. حان الأوان للمرأة العادية أن تصنع التاريخ بالوعي الفردي، وأشكال المقاومة اليومية تدل على أن المقاومة لا تنحصر في إطار النص الأدبي، بل يمكن ممارستها في الحياة اليومية. بات العقل النقدي يرفض الالتزام بالقيود الأكاديمية، ويحتاج إلى حرية التحرك بين الشعرية والسياسة، والتنقل بين النظرية والممارسة؛ لاكتشاف عملية أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ.

الهوامش :

(*) يعد هذا البحث تطويرا وإضافة إلى دراسة نشرتها بالإنجليزية في:

Bulletin of The Faculty of Arts 60 3 (July) 2000:51-88

(١) أتقدم بالشكر إلى الزميل الدكتور ريشار جاكمون لإعارتي كتاب François Cusset, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: La Découverte, 2003، بعد إتمامي هذا البحث. وإن كان الكتاب يقدم القراءة الأمريكية للنظرية الفرنسية، أحاول في هذه الورقة تقديم قراءة عربية لتفاعل النظريات الغربية بما يفيد رؤيتنا النقدية التي يشكلها موقعنا الثقافي.

(٢) تعد الأركيولوجيا نسبة إلى فوكو محاولة وصف العلاقات المتداخلة بين الخطابات، انبثاقها، ترابطها، وقطيعتها، تحولاتها، وأفولها.

(3)Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology, Basic Writings on Politics and Philosophy*, (ed.) S. Feuer, NY: Doubleday, 1959, 243.

المراجع :

الغذامي، عبد الله - *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية* - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي٢٠٠٠.

Bakhtin, Michael 1981. -The Dialogic Imagination. - Ed. Michael Holoquist. Trans.Caryl Emerson & M. Holoquist. - Austin: Texas UP.

Barthes, Roland 1988. – "Science Versus Literature," Twentieth Century Literary Theory: A Reader. – (Ed.) K.M. Newton. – London: Macmillan: 140-44.

Belsey, Catherine 1992. · "Literature, History, Politics". In: New Historicism and Renaissance Drama. – (Eds. & Introduction) Richard Wilson & Richard Dutton. · London: Longman: 33-44.

Bourdieu, Pierre 1990. · The Practice of Theory. · (Eds.) Richard Harber, Cheleen Mahar & Chris Wilkes. · Hampshire: Macmillan.

Certeau, Michel de 1984. · The Practice of Everyday Life. – (Trans.) Steven Rendell. Berkeley: California UP.

____. 1988. · The Writing of History. – (Trans.) Tom Conley. · New York: Columbia UP.

Dollimore, Jonathan 1989. · Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries. · Brighton: Harvester Press.

____. 1992. · "Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism". · New Historicism & Renaissance Drama: 45-56.

Foucault, Michel 1972. · Archeology of Knowledge and The Discourse on Language. – (Trans.) A. M. Sheridan Smith, · New York: Pantheon Books.

____ 1977. · "Preface to Transgression." Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. – (Ed.) & Introduction Donald F. Bouchard. – (Trans.) Donald F. Bouchard & Sherry Simon. ·Ithaca, · New York: Cornell UP.

____ 1978, 1995. · Discipline and Punish: The Birth of the Prison. – (Trans.) Alan Sheridan. · New York: Vintage Books.

____ 1988. · Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason.–(Trans.) Richard Howard. · New York: Vintage Books.

Geertz, Clifford 1973. · The Interpretation of Cultures. · New York: Basic Books.

Greenblatt, Stephen 1988. · Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance. · Berkeley; California UP.

____ 1989. · "Shakespeare and the Exorcists." Contemporary Literary Criticism: Literary Cultural Studies. – (Eds.) Robert Con Davis & Ronald Schleifer. · London: Longman: 428-47.

____. · "Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, Henry IV and Henry V." · New Historicism & Renaissance Drama: 83-108.

____ 1997. – "The Touch of the Real." Representations ·59 (Summer): 1997. Excerpt in http://violet.berkeley.edu:7000/R59/Greenblatt.html

Jenkins, Keith 1998. – "A Conversation with Hayden White." Literature & History 71 (Spring): 68-82.

Montrose, Louis 1992. · "New Historicism." Redrawing Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies. · New York: The Modern Language Association of America: 392-418.

White, Hayden 1973 – Metahistory, The Historical Imagination In the Nineteenth Century Europe. – Baltimore: The Johns Hopkins UP.

____. 1978. – Tropics of Discourse: Essays In Cultural Criticism. · Baltimore: The Johns Hopkins UP.

Williams, Raymond 1960. · Culture and Society: 1780-1950. · New York: Anchor Books.

____ 1977. · Marxism and Literature. · Oxford: Oxford UP.

خطاب الشهادة في السياق التخييلي وفي السياق الوقائعي: مملكة الغرباء وأسير عاشق، نموذجا

رانيا فتحي

يسعى هذا البحث لتحليل خطاب الشهادة ورصد ثوابته في نص أسير عاشق لجان جينيه[1] (١٩٨٦) وفي رواية مملكة الغرباء[2] لإلياس خوري (١٩٩٣). وإذا كان الطابع الوقائعي هو الذي يغلب على العمل الأول، هذا الـ"كتاب" الذي يجب أن يقرأ — كما يقول المؤلف — "بوصفه تحقيقا صحفيا (ريبورتاج)" (ص: ٤١٨)، فإن التخييل هو السمة الأساسية للعمل الثاني الذي يحرص على أن يعلن انتماءه النوعي إلى الشكل الروائي.

بالطبع تتعدد المداخل التي يمكن من خلالها النفاذ لآليات خطاب الشهادة، ولكننا في إطار موضوع كتابة التاريخ، سوف نتوقف في الأساس عند محور التعبير عن واقع الأحداث، ونحاول أن نستكشف مدى نجاح الشاهد في تحقيق هذه الغاية من خلال إلقاء الضوء على مفهوم مصداقية الخطاب، ومن خلال تناول الإشكاليات التي تطرحها عملية استرجاع الحدث عبر الذاكرة ونقله عبر الكتابة.

في عام ١٩٨٣، بدأ جينيه كتابة ذكرياته عن تلك الفترة التي قضاها في الأردن في بداية السبعينيات. بين ١٩٧٠ و١٩٨٣... ثلاثة عشر عاما من الانتظار، انتظار هذا الكتاب الذي تتشابك فيه خطوط الشهادة التاريخية مع خطوط السيرة الذاتية، وتتقاطع فيه أحداث أيلول الأسود ومذابح صبرا وشاتيلا مع مسارات حياة تمرد ونضال لكاتب عاش التشرد والتهميش في مختلف صوره، كاتب جاب الأرض طولا وعرضا لكي يلتحم بالقضايا العادلة، فكانت الرحلة إلى الأردن وبيروت وسوريا وتونس ومصر والولايات المتحدة الأمريكية، وكان الانصهار مع المقاومة الفلسطينية ومع ثورة الفهود السود. كانت الرحلة وكان الانصهار وكان الكتاب الذي يقود فيه جينيه "القارئ في رواح ومجيء عبر الزمن، وكذلك عبر المكان" (ص: ٤٣)، ليطلعه على تجربة إنسانية شديدة الثراء ويتحاور معه حول مفهوم التاريخ، الذاكرة، الكتابة، اللعبة الإعلامية، الحقيقة والخيال... إلخ. في مملكة الغرباء، يصطحب إلياس خوري أيضا القارئ في رحلة عبر أحداث التاريخ وحياة البشر، عبر الزمان والمكان، يتنقل فيها من خلال قصص متشعبة بين أرجاء لبنان الحرب الأهلية والمذابح الفلسطينية ومعارك المخيمات، بين أرجاء نيويورك وضفة البحر الميت حيث تبدأ الرواية وتنتهي، حيث تبدأ قصة الحب وتنتهي. رحلة في العقول والقلوب، في

مسارات عمر وانكسارات زمن لا يكتفي فيها الكاتب برواية الأحداث، بل يتوقف أيضا عند مفاهيم عدة، تلتقي وتلك التي صاغها جينيه في أسير عاشق، ويجعل منها مادة للتأمل وللتفكير.

وفي خضم الأحداث المتعاقبة والحكايات المتوالية التي يسردها النصان، ينتظم تسجيل المعاش ونقل ما جمع من روايات في نسيج خطاب شهادة يفرض وجوده بقوة، وينبع من مصدر واضح المعالم يتلاشى فيه الفاصل بين الراوي والكاتب؛ فالكاتب في أسير عاشق حاضر من خلال عناصر مؤكد ارتباطها بسيرته الذاتية، ومن خلال إحالات عديدة لأحد أهم أعماله، أربع ساعات في شاتيلا، حاضر أيضا وبطريقة أكثر مباشرة عبر ظهور اسمه في جنبات النص:

"أوه يا سيد جينيه، أأنت من يحدثني عن الشرعية" (ص: ٣١٠).

غير أنه إذا كان هذا التطابق بين الكاتب والراوي يمثل — إلى حد بعيد — أحد الملامح الأساسية لـ"كتاب ذكريات"، فإنه يبدو دخيلا على نص روائي من المفترض خضوعه لقاعدة الفصل بين الراوي والكاتب التي تقوم عليها أسس النظرية السردية. يتمرد نص مملكة الغرباء على هذا الفصل، فيتوارى وجه الراوي خلف حضور طاغ لصورة الكاتب التي ترسمها إشارات عديدة للسيرة الذاتية، فنقرأ مثلا عن إقامة خوري في قواعد المقاومة الفلسطينية بالأردن، عن أطروحة الدكتوراه التي أعدها في الولايات المتحدة الأمريكية، ويطالعنا أيضا عنوان أحد أعماله الأولى، وجوه بيضاء (١٩٨٣):

"نيويورك ١٩٨١ الحرب الأهلية في لبنان تحولت إلى "وجوه بيضاء"، وأنا في نيويورك أعد بحثا أكاديميا عن الحكايات الشعبية الفلسطينية، وأبحث عن شخصية جرجي الراهب" (ص: ٢٨).

وتتحدد معالم هذا الوجود بصورة أكبر من خلال الإشارة إلى ذكريات لقاءات مع أدباء وفنانين: محمود درويش، ومحمد ملص، وسلمان رشدي، وكذلك من خلال الحرص على استدعاء بعض نظريات النقد الأدبي إيجاد حل لإحدى مشكلات الكتابة: فنجد مثلا في سياق الرواية محاورات لآراء إمبرتو إيكو، وفلاديمير بروب[٣]. نحن - إذن - بإزاء راو يحمل الكثير من ملامح خوري ذاته، ويكاد يتحد تماما معه في كثير من الفقرات بدرجة تبرر إمكانية الحديث عن راو/ كاتب في مملكة الغرباء كما سبق أن تحدثنا عن راو/ كاتب في أسير عاشق. وأيا كان فرق درجة التطابق بين الراوي والكاتب وخصوصيتها في كل من النصين، فإن ما يهمنا في الأساس في هذا المقام، هو دلالة الربط بين الشخصيتين في سياق فكرة الشهادة.

تنبع أهمية هذا الربط في رأينا في كونه يسعى لإضفاء نوع من الوقائعية على خطاب الشاهد، إذ يحيلنا إلى أحد القواعد الأساسية للشهادة بمعناها القانوني، والتي يتعين بمقتضاها على الشاهد أن يقدم نفسه باعتباره شخصية لها وجود حقيقي، تعرف نفسها من خلال معلومات دقيقة (الاسم — العنوان — الوظيفة ... إلخ)، ودون ذلك، تكون الشهادة باطلة. ينجح الكاتبان في الالتزام بهذه القاعدة، ويتخذان منها نقطة انطلاق لاستعارة مفردات أخرى من تراث الشهادة القانوني، فنقرأ على سبيل المثال في أسير عاشق:

"(...) ومع ذلك فعليّ أن أقول إن *عيني*، *ونظرتي*، هي التي *رأت* ما حسبت أنني أصف، *وأذناي*[١] هما اللتان سمعتا" (ص: ٣٤٥).

كما تطالعنا في مملكة الغرباء هذه الكلمات:

" أنا الذي رأيت،

أشهد وأقول وأصرخ،

أنا الواقف على شاطئ البحر الميت، حيث المرايا والوجوه النحاسية والأرض التي تنفصل عن الأرض" (ص: ١٢٦).

ويتواصل نمو السرد على خلفية سياق الأدلة وتقديم البراهين، فنجد الشاهد يحرص في العملين على تأكيد وجوده في مكان الحدث وقت وقوعه مدعما أقواله بذكر تواريخ محددة وأماكن بعينها:

- "في ١٥ أيلول / سبتمبر ١٩٨٢، أول الصباح، كانت الدبابات الإسرائيلية في بيروت الغربية. كنت أنظر إليها آتية، فرأيت الأولى منها، والتاليات، عندما مرت الدبابات قرب السفارة الفرنسية (...)" (أسير عاشق: ١٦٧).
- "فأنا ذهبت إلى مخيم شاتيلا. كان ذلك يوم الإثنين ١٤ آذار ١٩٨٧ وكان اليوم الأول الذي فك فيه الحصار عن المخيم، بعد ثلاث سنوات طويلة" (مملكة الغرباء: ١٢٢).

الشاهد - إذن - هو شاهد عيان يروي حدثا معيشا، ويصر على إثبات ذلك من خلال صيغ يستعيرها من لغة القضاء، ومن خلال إبراز أهمية البعد البصري والوصف التفصيلي للمشهد المرئي، كما يتضح في الفقرة التالية من كتاب جينيه حيث ترسم الكلمات صورة مجسمة لامرأة قضت في مذبحة شاتيلا:

"صلبوا هناك امرأة وهي حية. رأيت جسمها، ذراعيها المتباعدتين، يغطيهما الذباب، خصوصا عند أطراف أصابعها العشر: ذلك أن عشر خُثَر من الدم كانت تسودها، كانوا قد قطعوا سلامياتها Phalanges، فتساءلت إن كان اسمهم phalangistes ("الكتائبيون") آتيا من هنا ؟" (ص: ٤٦).

وكما في تلك الفقرة من مملكة الغرباء التي تصور مخيم شاتيلا:

"في صباح ١٤ آذار ١٩٨٧ وهو اليوم الأول الذي فك فيه الحصار عن المخيم ذهبت هناك (...). كانت طرقات المخيم تضيق وتضيق، ثم تحولت إلى ركام. اختفت الطرق، الركام هو الطريق، والمياه الآسنة تفرش الأرض برائحة ذلك الموت الذي يتسلل إلى المفاصل. كان الأفق ينحدر إلى البيوت المهدمة، ويدخل في شبابيكها. لم يكن هناك أفق. في شاتيلا اختفت السماء داخل الحطام، وتحول الماء إلى برك داخل الثقوب في الحيطان التي سقطت على الأرض" (ص: ١٢٣).

ويأتي المسموع ليعمق وقع المرئي، ويبرهن بشكل أكبر على صدق الإقرار بالشاهدة العينية، فينقل الشاهد كثيرا من الحوارات التي اشترك فيها أو التي دارت أمامه. وتعتمد هذه المقاطع في الرواية العربية بصفة أساسية على اللهجة اللبنانية، أما في النص الفرنسي — حيث تظهر إشكالية النقل عن لغة لا يفهمها الشاهد إلا عبر الترجمة — فإنها تكون مصحوبة بملاحظات عديدة حول إيقاع الكلام، طريقة النطق ونغمة الصوت:

"وإن موهبتك في الملاحظة (قال هذا فيما يصبح صوته أكثر فأكثر تناغما، لا عسليا أو سكريا، بل بالعكس صافيا ومداعبا، وعليه فقد انتظرت منه البذاءة، بحزم)، أقول موهبتك في الملاحظة ليست بهذا الانتلاق (...)" (ص: ٣٣٢).

وبالإضافة لشواهد المصداقية تلك، يفرض السياق القانوني لفعل الشهادة نفسه من خلال صورة القاضي التي يراها الشاهد في ملامح القارئ. فالشاهد في كتاب جينيه، كما في رواية خوري، مسكون بهاجس قارئ يبدو في حالة تحفز مستمر، قارئ كثير الأسئلة، دائم الاعتراض، لا يقبل أقوال الشاهد باعتبارها مسلمات، بل يضعها موضع تساؤل وتشكيك. ويقبل الشاهد شروط اللعبة؛ فيعدد أساليب المناورة ويستفيض في الشرح والتبرير كي يصل إلى درجة إقناع أكبر ويكون الحكم في صالحه. وفي إطار هذه الفكرة، تتضح غاية جينيه من إبراز دور الترجمة

والتوقف عنده في كثير من الفقرات، خاصة في تلك التي تحتوي على مقاطع حوارية، كأنه يقدم ردا مسبقا عن سؤال مفترض حول كيفية متابعة حوار بالعربية[٥]:

"وكان مقاتل يجيد الفرنسية يترجم لي عن عربية يقول لي هو بصوت منخفض إنها أجمل عربية سمعها أبدا" (ص: ٨٣).

ويعيد جينيه طرح التساؤلات التي يتوقع أن ترد في ذهن القارئ، ويضمنها نصه قبل أن يجيب عنها، كما في تلك السطور التي تتواتر فيها الأسئلة في إيقاع سريع يعيد خلق أجواء جلسات الاستجواب:

"لكن ما "لحظات البطالة"؟ ربما كان التعبير يتخفى على السر الأكثر تعذرا على البوح لمقاتل فلسطيني. مم تكون أحلام ثوري ينتفض في الصحراء، من دون أن يكون عرف أي شيء عن الغرب، ولا شيء تقريبا عن خياله أو انعكاسه المتمثل في الشرق؟ أين يجد الفدائيون أسماءهم المستعارة؟ ما الفعل الذي يمارسه الجديد عليهم؟" (ص: ٦٩).

يوجد أيضا هاجس هذا القارئ / القاضي في رواية خوري، ويتحكم في توجيه كثير من مقاليد الكتابة واستراتيجيات الخطاب، كما في الفقرة الآتية التي يجد فيها الراوي / الكاتب نفسه مضطرا إلى التذكير بخيوط الحدث الأساسية بعد استرسال في تفاصيل وانسياق وراء تداعيات صور وأفكار:

" فلأحدد. أنا أتكلم عن امرأة واحدة اسمها مريم. هذه المرأة هي التي أخذتني إلى خطوط التماس في بيروت، حيث شاهدت كل ذلك الخراب الذي صنعناه، ثم صعدتُ بصحبتها إلى مطعم مهدم كان اسمه "لوكولوس" يقع في الطابق الأخير من بناية عالية تواجه البحر (...) وروت لي كل شيء" (ص: ١٤).

وتماما كما في أسير عاشق، تفسح مملكة الغرباء المجال أمام تساؤلات القارئ، وحين يعجز الشاهد عن تقديم إجابات مقنعة، يقر بذلك صراحة، ويلتقي حينئذ مع القارئ على أعتاب حيرة سؤال بلا جواب:

"من أين جاء الخبر في الجريدة ؟ وكيف تحول الراهب إلى حكاية ؟ ومن أخبرني الجزء الآخر من الحكاية الذي لم تروه المرأة الفلسطينية ؟ أسئلة لا أملك جوابا عليها(...)" (ص: ٧٦).

وإلى جانب مهمة الشهادة على المعيش التي يضطلع بها الراوي / الكاتب في النصين، فإنه يؤدي أيضا دور شاهد من الدرجة الثانية، يجمع حكايات عن أحداث لم يشهدها بنفسه ويدرجها في سياق شهادته. وهو حين يوردها يكون حريصا حرصا شديدا على ذكر المصدر الذي استقى منه الرواية وعلى تقييمه من منظور المصداقية. يكون حكمه في الغالب مشككا في صحة الشهادة المروية، بل مقرا في كثير من الأحيان بكذبها ووقوعها في فخ الخيال، كما يتضح لنا في أسير عاشق من خلال هذا التعليق على رواية نقلتها خمس مسنات فلسطينيات:

"تتمثل أحد امتيازات الهرم والهجرة في أن في مقدور المرء أن يكذب بلا مخاطر تقريبا؛ لأن الشهود موتى أو بعيدون عن المنال" (ص: ٣٢٠).

ويكون للراوي / الكاتب في مملكة الغرباء رد فعل مماثل إزاء حكاية قصتها كهلة فلسطينية من مخيم "المية مية"، إذ لا يرى فيها رواية حقيقية لحدث معيش بقدر ما يعتبرها جزءا من الحكايات الشعبية التي تصوغها المخيلة الجماعية:

"سمعت الحكاية للمرة الأولى من امرأة كهلة تسكن مخيم "المية مية"، قرب صيدا. أخبرته الحكاية كما سمعتها معتقدا أنها حكاية شعبية، وأنه يجب جمع الروايات

المختلفة للحكاية، كي نعيد صياغتها بوصفها جزءا من الأدب الشعبي الفلسطيني" (ص: ٦٣ - ٦٤).

يتقمص الشاهد - إذن - في العملين دور القارئ المتربص الذي يتأمل شهادات الآخرين ورواياتهم، ويبحث في مدى اتساقها ومنطقيتها وفقا لمعيارين أساسيين: عامل البعد الزمني الذي يفصل زمن الحدث عن زمن روايته من جهة، وعامل السرد الذي يفتح المجال أمام التخييل، من جهة أخرى، وانطلاقا منهما، يكون الحكم في الغالب مشككا في مصداقية الخطاب... هنا يتعين علينا أن نتوقف أمام هذا المسلك وأن نتساءل عن مدلوله: ما المقصود بوضع شهادات الشخصيات موضع شك وريبة؟ أيكون القصد هو التشكيك أيضا في صحة الشهادة التي يوردها الراوي / الكاتب نفسه والتي قد تكون كسائر الشهادات الأخرى غير دقيقة ؟ كيف يمكن تفسير عبارات كتلك التي تتغلغل في جنبات نص أسير عاشق:

"وكسائر الأصوات، فإن صوتي مغشوش" (ص: ٣٨) "هل حدث كل شيء كما أصف ؟" (ص: ٧٩). كيف يمكن تفسير تلك الفقرة التي نقرؤها في مملكة الغرباء: "لكنني لا أكتب قصة. أترك الأشياء تأتي. أقول إنني أروي الحكاية كما هي، وكنت أريد أن أضيف: دون زيادة أو نقصان، لكنني عدلت عن ذلك" (ص: ٢١)...

عبارات وفقرات تقوض دعائم هذا التراث القانوني الذي تستقي منه الشهادة الجزء الأكبر من مصداقيتها، وتكاد تمحو أثر كل هذه البراهين والدلائل التي ساقتها.

يفتح النصان - إذن - مساحة كبرى من الريبة في مصداقية كل خطاب، بما في ذلك خطاب الشاهد نفسه. وهي ريبة تستقي مبررات وجودها من وعي كامل بالإشكاليات التي تطرحها عملية استعادة الحدث عبر الذاكرة وآليات نقله عبر الكتابة، وعي حاضر بعمق في "كتاب" جينيه وفي "رواية" خوري كما سنفصل.

تبرز الذاكرة بوصفها حجر زاوية أي مشروع إدلاء بشهادة؛ لذا تكتسب أهمية كبرى في أسير عاشق وفي مملكة الغرباء، فنجد جينيه يعنون جزئي كتابه: ذكريات١ وذكريات٢، ويَصُوغ خوري كثيرا من فقرات رواياته حول جملة "أشم رائحة الذكريات". وهي في النصين ليست فقط مصدرا لاستعادة المعاش وروايته، بل أيضا مادة للتأمل، تخضع للتحليل ويصاغ حولها عدد من الأفكار. تلتقي معظم هذه الأفكار في تأكيد هشاشة الذاكرة وتشرذمها، تشرح كيف تستعصي العلاقة بين الماضي والحاضر على الانتظام في وحدة واستمرارية، كيف تفصلهما هوة زمنية يتسلل عبرها النسيان. ومشكلة النسيان لا تكمن فقط في إغفال ذكر إحدى التفصيلات، بل إن خطره الأعظم يتمثل في كونه يفسح المجال أمام نقيضين: التبسيط، أو الأسطرة. فالحدث الماضي لا يستعاد كاملا، إنه يأتي على هيئة ومضات خاضعة لحاضر الاسترجاع، لذا يتعرض في الغالب إما لعملية تبسيط تفقده الكثير من قوته، وإما بالعكس يتحول إلى أسطورة بها الكثير من المبالغة، وفي الحالتين، تتلاشى حدوده الحقيقية، ويفقد الجانب الأكبر من بعده الوقائعي ليدخل دائرة التخييل، كما يعبر جينيه عن ذلك في الفقرة الآتية:

"(...) فما الذي حدث ؟ أكان اليونانيون واليابانيون والفهود والفلسطينيون يتموضعون آنئذ في ظل نجم سعود ؟ أم هو انحاري السهل ؟ وهل هم الآن كما أتذكرهم ؟ كان هذا كله إلى هذا الحد جميلا بحيث أتساءل إن لم تكن فترات حياتي هذه كلها مرئية في الحلم" (ص: ٤١٧).

وتظهر أيضا ضبابية الحدود بين الوقائعي والتخييلي في الرواية العربية نتيجة حتمية للفارق الزمني، كما يقر بذلك الراوي/ الكاتب:

"ثم بعد أن يمر الوقت تختلط الأمور في رأسي؛ فأتذكر الأشياء التي لم تكن، وكأنها كانت" (ص: ١١٨).

ومع تلك المعضلات التي تطرحها الذاكرة، تبرز أيضا إشكاليات الكتابة: فهي تارة تتوارى وتفقد فاعليتها بوصفها أداة تعبير أمام حدث يستعصي على الصياغة أو أمام كثافة شعورية يصعب اختزالها في كلمات، كما يعبر جينيه عن ذلك بقوله: "وإذا كانت جميع هذه الأشياء موجودة هنا لتشاهد، لتشاهد فحسب، فلن تقدر على وصفها أية كلمة" (ص: ٦٨)، وتارة أخرى تفرض الكتابة نفسها بقوة بوصفها مغامرة آسرة يخوض الكاتب غمارها وينساق وراء سحرها، فيأتي الحدث محملا بدلالات تتخطى أبعاده ويحاط بغلالة من الإيحاءات تضيع فيها ملامحه الحقيقية. مرة أخرى تبرز ثنائية التبسيط / الأسطرة التي سبق أن تناولناها حين تحدثنا عن الذاكرة، وتخلق الكتابة واقعا موازيا للمعيش، يواصل كل منهما نموه بمعزل عن الآخر[٦]: "إن تحولات واقعة — كما يؤكد جينيه — إلى كلمات، علامات، سلاسل من العلامات والكلمات، هي وقائع أخرى لا تعيد أبدا الواقعة الأولى التي انطلاقا منها أدون" (ص: ٣٤٥). وجينيه يعي ذلك تماما حين يتحدث عن المسافة بين أبي عمر هذا الشخص الذي التقاه وأبي عمر، هذه الشخصية التي رسمها في صفحات كتابه:

"إنني أكتب السطور السابقة لأقول إنني حسبت المسافة، وما هذه إلا شاكلة في الكلام، فكيف يمكن بالفعل قياس مسافة إن هي إلا انفعال؟ أقول المسافة بين ما كانه أبو عمر وما أنقله عنه، هو الغريق" (ص: ٣٤٢).

ويضيف متسائلا:

"أهو خيال ناطق؟ لست بالواثق من أنني لم أصنع منه دمية أحرك شفتيها الرخوتين بواسطة مُرقِّصي العرائس، الكذابين[٧] أيضا" (ص: ٣٤٣).

تفتح الكتابة - إذن - أفق التخييل؛ فتضيق المسافة بين الشخصية الحقيقية والشخصية الخيالية، وتقترب الشهادة من محيط الحكاية، وها هو الراوي/ الكاتب في مملكة الغرباء يذهب في هذه القناعة إلى أبعد حد فيعلن أن الكتابة ترادف الكذب:

"وكانت مريم تسخر دائما مني حين أخبرها أنني أبحث عن الحقيقة.
كانت تعتقد أنني لا أبحث عن الحقيقة إلا من أجل كتابتها، وعندما نكتبها نخونها ونحولها إلى حكاية.
ومريم معها حق.
ولكن ماذا نفعل غير ذلك؟
نكتب أي نكذب، كما كتب غالب هلسا قبل أن يموت (...)" (ص: ٦٤).

والكذب هنا ليس نتاجا لقصد تضليل متعمد، ولكنه يكاد يكون جزءا لا يتجزأ من أي محاولة لإعادة صياغة الواقع، ومكونا أساسيا من مكونات الكتابة، إنه أشبه ما يكون بآلية تلقائية تفرض نفسها ليس فقط في نص روائي قائم على التخييل، بل حتى في كتاب ذكريات، مفترض فيه الصدق، فـ"كتاب الذكريات — كما يؤكد جينيه — إنما يعادل رواية في انعدام حقيقيته" (ص: ٣٣٦).

وفي ظل هذا الوعي التام برهانات الكتابة، تتخطى صورتها حدود الأداة لتصير هي في حد ذاتها مادة للشهادة، وتتحول إلى حدث يضاهي التاريخي والسياسي في أهميته وقوة تأثيره، كما يتضح من خلال هذا الوصف لجينيه:

"ربما لم تكن المجازر في شاتيلا في أيلول / سبتمبر ١٩٨٢ حاسمة (لتأليف هذا الكتاب)، لقد حدثت، وتأثرت أنا بها، وتكلمت عنها، لكن إذا كان فعل الكتابة

قد جاء لاحقا، بعد زمن حضانة، في اللحظة أو اللحظات التي تبدأ فيها خلية واحدة، وقد انشطرت عن إنجاعها المعهود، بإحداث الزردة الأولى في دانتيل أو سرطان لا يخمن أحد ما سيكون، أو حتى إن كان سيكون، فقد قررت تأليف هذا الكتاب" (ص: ٤١٧).

تبدو كتابة أسير عاشق بالنسبة لجينيه وكأنها فعل تحرر، انعتاق من الانتماء إلى أوربا وفرنسا: "بدأتُ تأليف هذا الكتاب نحو أكتوبر / تشرين الأول ١٩٨٣. ولقد صرت عن فرنسا غريبا" (ص: ٣٧٩)، إنها نقطة انطلاق نحو هوية أخرى، إذ يتزامن ميلاد الكتاب مع ميلاد جديد عبر الكتاب. في مملكة الغرباء أيضا تبدو الكتابة وكأنها تجربة فاصلة، اختيار واختبار، مصدر توتر يعبر عنه هذا التساؤل الذي يطالعنا في بداية معظم فصول الرواية: "ماذا أكتب؟"، رهبة تقولها هذه الكلمات:

"لم يسألني لماذا أخاف. فالكاتب يعرف أن الكتابة هي العلاقة المطلقة بالخوف. صفحة الكتابة هي صفحة الخوف (...)" (ص: ٩٦).

تظل الكتابة - إذن - همًا أساسيا يفرض سطوته على النصين، وتظل محورا مُهمًّا من محاور الشهادة، يكشف الكاتبان كثيرا من أسرار صنعتها ومن خطط صياغتها. وتكثر في هذا الإطار جمل الوصل التي توضح مسارات الكتابة، فنقرأ على سبيل المثال في أسير عاشق:

- "هنا، لا قبل ولا بعد، علي أن أقول ما كانته "فتح" (ص: ٢٨).
- "في فقرة قادمة سنعرف "لحظات البطالة" في حياة الفدائي" (ص: ٦٨).
- "ولربما وجب الكلام الآن عن الأرض التي تنقص. وليس ما يأتي بأكثر من فرضية" (ص: ٩٨).

وفي مملكة الغرباء لا يكتفي الراوي / الكاتب بإبراز الخطوات التي يتبعها، بل يطرح، في بعض الأحيان، كل خيارات الكتابة أمام القارئ ويقر صراحة بعجزه عن تبني إحداها:

"هل أحذف سبب بقاء الحكاية ؟ أم أحذف الحقيقة ؟ أم
أحذف الحكاية بأسرها، وأتخلى عن محاولة كتابتها ؟ أم
أكتبها ناقصة.
ماذا إذن ....
لست أدري (ص: ١١٩).

وبالإضافة إلى عرض عناصر إخراج النص، يتأكد الانشغال بفكرة الكتابة عبر ظاهرة المحو وإعادة الكتابة التي تخترق سياق الخطاب كما يظهر في هذا التعليق لجينيه:

"(بقدر ما رحت أعرف المقاتلين....) هذا المقطع من العبارة حل محل مقطع آخر كتبته في البداية: (بقدر ما أتوغل...) وإذا كنت أصررت على هذا التصحيح، فحتى لا يضيع عن صوابي أن نوعا من الرقابة الذاتية لا يفتأ يراقبني ما إن أكتب عن الفلسطينيين" (ص: ٢٠٣).

أو في هذه الفقرة من رواية خوري:

"ثم ماتت.
لا لم تمت.
قبل أن تموت ماتت اللغة ونسيت كل شيء" (ص: ٩٣).

وتبدو تجربة الكتابة في هذا التصوير لعملية الخلق الإبداعي موازية لتجربة التذكر، تمر هي أيضا بلحظات تردد ونسيان — نسيان كتابة الحدث أو ذكر بعض تفاصيله، ويلفت الراوي / الكاتب نظر القارئ إلى هذا الأمر، فنقرأ في كتاب جينيه:

- "نسيت أن أقول إنه، بعد مغادرة الدبلوماسيين المسرنمين بدقائق، عثر كنّاس كان ينظف السجاد تحت مراقبة الشرطة على أوسمة عديدة (...)" (ص: ٤١١).
- "سبق أن قلت أو سأقول لاحقا (...)" (ص: ٣٠٠).

و نقرأ في رواية خوري:

- "اسمها مريم، نسيت أن أخبركم أن اسمها مريم" (ص: ١٠).
- "نسيت أن أخبركم أننا حين صعدنا إلى المطعم المهدم، كانت الحرب قد انتهت، وكان الجيش اللبناني قد انتشر في الوسط التجاري" (ص: ١٨).

تأتي ـ إذن ـ محاولة بناء ذاكرة الحدث مواكبة لمحاولة بناء ذاكرة الكتابة، ويتم ذلك عبر شبكات متقاطعة من الإحالات إلى مقاطع سابقة تربط ما يقال بما سبق أن قيل؛ إذ كثيرا ما نقرأ في نص جينيه جملاً مثل:

- "هل يتذكر القارئ محاورتي مع ضابط جزائري (...) من هذه المحاورة أتذكر البداية[٨]" (ص: ٢١٤).
- "لدى التطلع إلى التلفاز، الذي تحدثت عنه في بداية هذا الكتاب، (...)" (ص: ٢١٥).
- هل تتذكرون عمر، الفدائي الشاب الذي كان يترجم لي بالفرنسية ما يشبه المحاضرة المناصرة للفلسطينيين، التي كانت تلقيها المزارعة في عجلون" (ص: ٢١٧).

وتفرض لعبة الذاكرة النصية قواعدها في رواية خوري من خلال بنية تكرارية ينتظم حولها النص الذي يعيد سرد عدد من الأحداث بالطريقة نفسها، وتطالعنا فيه من حين إلى آخر فقرة سبق قراءتها أو جملة يتردد صداها في كثير من الصفحات، ولا يفوت الراوي/ الكاتب أن يؤكد وجود تلك الظاهرة كما في تلك الجملة التي يشير فيها إلى كثرة استخدام عبارة "لست أدري":

"لن أقول لست أدري، فلقد قلتها عشرات المرات في هذه الرواية" (ص: ١٠٢).

تلتقي ـ إذن ـ الكتابة مع الذاكرة، ويفتح الاثنان ثغرات في شهادة تبدو للوهلة الأولى تامة الصدق والدقة، وعلى الرغم من تلك النوايا الحسنة وتلك الرغبة الأكيدة في نقل ما حدث التي ينطق بها خطاب الشهادة، فإنه — على ما يبدو — يظل أسير ذاكرة لا تصدق وعودها وقيود كتابة تعلي عليه قواعدها، وعلى الرغم من جهد الشاهد الدءوب لتقديم شهادة أقرب ما تكون إلى الحقيقة، يصطدم مشروعه بحتمية الفشل... هل نخلص من ذلك إلى عدم جدوى الشهادة ؟ إذا كانت كل محاولة لتصوير الواقع بحرفيته هي بالضرورة تحريف له ... ما قيمة الشهادة ؟

إن قيمة الشهادة — في رأينا — تكمن في هذا الوعي الحاذق بحدودها ومعضلاتها، في هذا الإدراك باستحالة الفصل بين البعد الوقائعي والبعد التخييلي الذي يعبر عنه النصان صراحة. وهنا يكتسب مفهوم المصداقية معنى آخر؛ إذ يتخطى حدود الإثبات والبرهان القانوني، بل ويتمرد عليه ليتخذ مكانه في فضاء التناقضات المتحرك، في تحطيم أسطورة القول الفصل والحقيقة الواحدة المؤكدة. تكتسب الشهادة ـ إذن ـ في النصين قوتها من مساحات الصمت والتردد وعدم المعرفة التي تتيحها، تكتسب حجتها من هذا التذبذب شديد الإنسانية وشديد الواقعية بين الشك واليقين، بين السؤال والجواب، المحو والكتابة، وتكون من هذا المنطلق صادقة، وتفضح أيضا من هذا المنطلق تلك الشهادات الجامدة، الواثقة، التي تدعي امتلاكها للحقيقة المطلقة وللأصل الثابت، تلك الشهادات التي تدعي اعتمادها على ذاكرة بلا ثغرات وكتابة بلا تناقضات، تلك التي تفرض حقيقتها ومصداقيتها المزعومة بسلطة القوة وبقوة السلطة[٩].

ولعلنا بذلك نكون قد توصلنا إلى أن دافع خطاب الشهادة في أسير عاشق وفي مملكة الغرباء، يتخطى حدود بيان الحقيقة، إنه يستقي مبرر وجوده في هذا النوع من المجانية المنزهة عن كل غرض بالمعنى البراجماتي للكلمة؛ تلك المجانية التي يعبر عنها جينيه من خلال تلك الجملة المنغلقة في وحدتها والقابعة في عزلتها بين مساحات من الأبيض تفصلها عن باقي النص:

"بما أن هذا الكتاب لن يترجم إلى العربية أبدا، ولن يقرأه فرنسي ولا أوربي، وبما أنني أكتبه على معرفتي بذلك، فلمن تراه يتوجه ؟" (ص: ٢٨١).

وحدة الشاهد في نص جينيه تشبه تلك التي يعبر عنها الشاهد في النص العربي من خلال تساؤل يضيف لها بعدا آخر أكثر عمقا:

"لماذا أروي؟

هل لأقول لمريم إنني أحبها، وقد قلت لها ذلك ألف مرة؟ واليوم لم يعد القول يعني شيئا، فهي ليست هنا، ولن تقرأ ما أكتبه، حتى لو قرأت، فلن تعرف أنني أحبها. أم نكتب لأننا لسنا أبطالا؟

الأبطال يموتون، وأما نحن فنروي حكايتهم" (ص: ١٣–١٤).

أيكون العشق هو دافع الشهادة؟ أيكون هؤلاء الأبطال الذين قضوا هم محرك الشهادة الأول؟ تنطلق الشهادة في فضاء الحب وفي فضاء الموت، ونقرأ عند جينيه ارتباطهما بصورة الفلسطيني:

"سبق أن شهدت عمليات دفن مشابهة، لكنني إذا ما سمعت اليوم كلمة "فلسطيني"، فإن ارتعاشة خفيفة تنذرني، وأنا لا أقدر أن أعبر عنها إلا بالكلام عن صورة قبر في شكل ظل يقيم، بلطف[١٠]، عند قدمي المحارب" (ص: ٣٦٩).

جملة تقولها أيضا أحداث رواية إلياس خوري؛ حيث تموت معظم الشخصيات الفلسطينية: عائلة "نبيلة" التي يغتالها الكتائبيون في ١٩٧٦، نبيلة التي تقتل علي معبر حدود في بيروت الغربية، شهداء صبرا وشاتيلا، وأخيرا "فيصل" الذي تلخص حياته مأساة هؤلاء جميعا:

"عندما حلم فيصل بالرجوع إلى فلسطين رأى بلاده موحشة، ووجد نفسه وحيدا. وعندما توسد أجساد الموتى ركض في شارع الجثث، وعندما رجع إلى شاتيلا ليقاتل في حرب المخيمات التي دامت ثلاث سنوات، وليعيش الحصار الطويل في مخيم شاتيلا، كان يبحث عن طريقة للذهاب إلى فلسطين. فلسطين جاءته عام ١٩٨٧ على شكل طلقة في الرأس، وقبر في جامع" (ص: ١٠٦ – ١٠٧).

- قدم شهادتك بوصفك "أسيراً عاشقاً" أو "عابراً عاشقاً"[١١]، قدم شهادتك لتقول عشقك المجاني لهؤلاء البشر الغائبين، ولتلك الأرض البعيدة، تقول عشقك كي يقترب الغائب أكثر وتقترب الأرض أكثر... كلمات يتردد صداها في جنبات الصفحات...

الهوامش:

(١) صدر النص الفرنسي *Un Captif amoureux* عام ١٩٨٦ عن دار نشر جاليمار Gallimard بباريس، ونورد هنا الترجمة العربية التي صاغها كاظم جهاد وصدرت في القاهرة عام ١٩٩٧ عن دار نشر شرقيات.

(٢) إلياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

(٣) انظر ص: ٦٤ وص: ١١٨.

(٤) الكلمات المكتوبة بالخط المائل ترد كذلك في النص الفرنسي لإبراز أهميتها.

(٥) من المهم تتبع تطور العلاقة بين جينيه واللغة العربية في أسير عاشق، ودراسة كيف استطاع أن يتخطى إلى حد كبير حاجز اللغة ويستشعر معاني الكلمات كما يتضح لنا من خلال هذه الفقرة: "ربما استغرق منا الوصول إلى بيت حمزة ماشيَيْن على القدم ساعة كاملة. وفي رطانتنا التي سأتفادى هنا استعادتها، والتي راحت تهدو لنا مألوفة حتى لكأن شفرة ما كانت تجمعنا من قبل، فكأننا أعددناها في حياة سابقة، وحتى لقد خامرنا الانطباع بكوننا يفهم أحدنا الآخر بأفضل مما لو كنا نفقه معنى المفردات المستخدمة، التي يبدو أنها كانت متخللة

بأخطاء" (ص: ١٨٤). وهناك بالفعل عاطفة قوية تربط جينيه على مدار صفحات الكتاب بمفردات اللغة العربية، تتضح ملامحها، بصورة أساسية، من خلال هذا الإصرار على كتابة بعض الألفاظ العربية بالحروف اللاتينية، انظر على سبيل المثال في النص الفرنسي:

"Ghor, vallée du Jourdain" p. 120. *"robe blanche (abaya)"* p. 161, *" – Oui (en arabe) : Nam"* p. 480.

(٦) قد يمحو واقع الكتابة واقع المعيش، فجينيه يوضح في كتابه، على سبيل المثال، كيف ساهم الإنتاج الشعري الغزير الذي تناول القضية الفلسطينية في السبعينيات في إخفاء الصورة الحقيقية للفلسطيني، إذ تحول بفعل القصيدة إلى مجرد شخصية رومانسية في نص غنائي. ويحمّل جينيه — فيما يبدو – هذا الإنتاج مسئولية عزوف بعض الدول العربية عن مناصرة الشعب الفلسطيني، فهو يقول في هذا الصدد: "(...) فأنا أتساءل إذا لم يكن العالم العربي قد قبل بهذا الترف الشائق المتمثل في تمجيز (من المجاز) النضال في القصيدة. امتيازات متعددة: يوفر المرء على نفسه عناء الذهاب إلى ميدان المعركة، ويتفادى الجراح أو الموت، ويثبت للآخرين ولنفسه أنه بارع في معالجة الكلمات، ويدمغ النضال الفلسطيني بعدم الوجود ويبرر بقاءه في جامعة تونس: فلا أحد يبرح مكانه من أجل نضال غير موجود" (ص: ٣٥٠).

(٧) يلعب الكاتب على الجناس بين Montreurs ، أي "مرقّصي العرائس" في مسرح خيال الظل وmenteurs، وتعني "كذابين" (تعليق لمترجم الرواية).

(٨) يبدو لنا أنه من الأصوب استخدام "أذكر بالبداية" بدلا من "أتذكر البداية" التي وردت في الترجمة، حيث إن الجملة في النص الفرنسي هي كالآتي:

« De ce dialogue je rappelle le début (...) » p. 257

(٩) هنا تفرض المقارنة نفسها مع صورة المطلق التي تصبغ به إسرائيل وجودها والتي يعبر عنها جينيه من خلال تلك الكلمات: "الأسطر السابقة موجهة لإرجاء اللحظة التي أطرح فيها على نفسي السؤال الآتي: "أكانت الثورة الفلسطينية ستجذبني بمثل هذه القوة لو لم تنهض ضد الشعب الذي بدا لي هو الشعب الأكثر ظلاما، هذا الذي يدعي أن أصله هو الأصل، الشعب الذي يزعم أنه كان - ويريد أن يظل - هو الأصل، والذي يعد نفسه "ليل الزمان [أي أسحق عهود التاريخ]. أعتقد أنني، إذ أطرح هذا السؤال، فأنا أقدم في الأوان نفسه إجابة علي" (ص: ١٦٥). نجد أيضا أسطورة المطلق وأصل الأصل التي تنسج إسرائيل صورتها حولها في إحدى فقرات مملكة الغرباء: "مشكلته كانت ابنه موسى. موسى كان يبحث عن البداية. تكلم عن "أرض إسرائيل" بوصفها بداية كل شيء، بداية الحياة وبداية الحرية" (ص: ١٠٩).

(١٠) يبدو لنا أن اختيار كلمة "بلطف" في جملة "صورة قبر في شكل ظل يقيم، بلطف، عند قدم المحارب" غير موفق لترجمة كلمة "attentive"، التي ترد في تلك الجملة في النص الفرنسي:

« d'une tombe en forme d'ombre qui se tenait, attentive, au pied du combattant »

نقترح أن نترجم بـ"في ترقب" لتكون الجملة: "صورة قبر في شكل ظل يقيم. في ترقب، عند قدم المحارب"

(١١) ترد هذه العبارة في رواية إلياس خوري ص: ٩١.

ببليوجرافيا

BOUCHARENC, Myriam et Joëlle DELUCHE (sous la direction de) (2001), *Littérature et reportage*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

El-OMARY, Basma, (1998) : *Figures de La Palestine dans l'œuvre de Jena Genet : Un Captif amoureux et autres textes*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel MAULPOIX, Paris VII.

GENET, Jean (1986) : *Un Captif amoureux*, Paris : Gallimard.

REDONNET, Marie, (2000) *Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une œuvre*, Paris : Grasset.

VIGIER, Luc (2002), « *Figure* et portée du témoin au XXe siècle »,
www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26eacute%3Be_du_t%26e
acute%3Bmoin_au_XXe_si%26egrave%3Bcle.

- الأمير، يسري (١٩٩٣): " حوار مع إلياس خوري" ، بيروت، مجلة الآداب العدد ٧ — ٨ يوليو — أغسطس ١٩٩٣.
- خوري، إلياس (١٩٩٣): مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت.
- (١٩٨٥): زمن الاحتلال، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- (١٩٨٢): الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- سويدان، سامي (١٩٩٤): " شعرية الالتباس، مقاربة لأعمال إلياس خوري الروائية"، بيروت، مجلة الآداب، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٩٤.

كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة

فرانسواز ريفاز / ت: باتسي جمال الدين

– تساءل أحدهم عن ماهية "السرد الجيد"، موضحاً أنه يجب ذكر الأشياء كما هي دون تصنع [...].

– السرد الجيد يكمن في جذب اهتمام المستمعين، ولا يمكن أن ينجح هذا الأمر دون اللجوء إلى قدر قليل من التصنع...القدر الكافي الذي يصير معه السرد أحد ألوان الفنون.

(خورخي سمبرون: الكتابة أو الحياة)

يتمثل بطبيعة الحال دور الكتابة التاريخية في "وصف الأشياء كما هي"، أو بالأحرى كما كانت، ولابد من عرض الأمور على حقيقتها، على خلاف الكتابة الأدبية التي تتخلص تماماً من طوق الحقيقة، وتستطيع إثارة الخيال بواسطة الصنعة الفنية. إلا أن ما يجمع هذين النوعين من الممارسة الخطابية هو إمكانية اللجوء إلى سرد الأحداث. وكلنا نعلم أن السرد الأدبي قد تعرض بشكل منتظم للعديد من حالات التراجع، وهو ما يصدق كذلك على الكتابة التاريخية. ومع أننا نتفق حالياً- في الأوساط الفرانكوفونية والأنجلوساكسونية على حد سواء- على أن التاريخ هو نوع من أنواع السرد، فإننا لم نكن لنعترف بذلك فيما مضى. وحينما شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر صياغة التاريخ بوصفه علما قائما بذاته، بدأ التشكيك بشدة في حقيقة دور سرد الأحداث. وثار آنذاك جدل شديد بين أنصار منهج "شرح التاريخ" من جهة، وأنصار "تأويل التاريخ" من جهة أخرى. وصار لزاماً على المؤرخ الاختيار بين طريقتين لمعالجة الواقع التاريخي: تتمثل إحداهما في شرح التاريخ بواسطة منهج العلوم الدقيقة التي تستند إلى تحليل الأسباب وصياغة القوانين؛ بينما تتمثل الطريقة الأخرى في فهم السلوكيات الإنسانية، ومعرفة الدوافع النفسية والعوامل التي أثرت في فاعلي التاريخ، وصياغة الحقائق التاريخية في قالب قصصي.

سوف نشرع أولاً في طرح الجدل الشائع حول الاختيار بين "الشرح والتأويل"، ثم سنعمل على توضيح كيفية شرح التاريخ بواسطة مثال ملموس على الكتابة التاريخية، ألا وهو عرض الشرح الذي ساقه المؤرخ إرنست لابروس Ernest Labrousse عام ١٩٤٨ لمختلف الثورات الفرنسية (١٧٨٩– ١٨٣٠– ١٨٤٨)، وسنرى كيف توصّل هذا المؤرخ إلى صياغة تاريخ الإنسان دون الإنسان ذاته؛ أي عرض التاريخ دون اللجوء إلى سرد الأحداث، حيث حرص بشدة على "استبعاد

التحليل النفسي" من الواقع التاريخي. ويتيح مثل هذا الاختيار الإبيستمولوجي فتح باب النقاش حول وظيفة السرد في كتابة التاريخ.

١. "الشرح" و"التأويل": طريقتان لإجلاء الحقائق

أكد الفيلسوف فيلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthey الحقيقة الآتية: "يمكننا شرح الأشياء كلها، ولا يسعنا سوى فهم الإنسان". إن مثل هذا التقابل بين "الشرح" و"الفهم" يقودنا نحو الاختلاف الذي يفصل بين عملية "الشرح" التي تتبناها علوم الطبيعة سعياً وراء معرفة الأسباب المختلفة والتحقق من صحة القوانين من جهة، وعملية "التأويل" التي تتبناها العلوم النفسية بغية الوقوف على معنى السلوكيات الإنسانية، والسعي نحو اكتشاف الدوافع النفسية والنوايا الحقيقية من جهة أخرى. والتمييز بين هذين المنهجين هو أحد نواتج الفلسفة الألمانية خلال القرن التاسع عشر، حيث كان بمثابة حل نظري للمشكلة التي نجمت عن وضع العلوم الإنسانية إبان تلك الفترة. لذا، يتعين علينا الإجابة عن التساؤل الآتي: هل تشكل العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية كياناً يتسم بالتجانس والتواصل، أم إن السلوكيات الإنسانية تستلزم طريقة خاصة في معالجتها بسبب اختلاف النوايا التي تتوارى خلفها؟ في ظل هذا الجدل، صار كل من مصطلحَي "الشرح" و"التأويل" بمثابة الشعار الذي يحمله أنصار كل فريق على حدة: "يشير مصطلح الشرح إلى فرضية عدم الاختلاف ووجود تواصل إبيستمولوجي بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، بينما ينطوي مصطلح التأويل على ضرورة عدم اختزال العلوم الإنسانية ومنحها الخصوصية التي تستحقها" (Ricœur: 161). وفي كتابه الذي يحمل عنوان "مقدمة في علوم النفس" *Introduction aux sciences de l'esprit* (١٨٨٣)، دعا ديلتاي إلى الفصل الإبيستمولوجي بين "العلوم النفسية" أو "العلوم الإنسانية" (Geisteswissenschaften) من جهة، و"العلوم الطبيعية" (Naturwissenschaften) من جهة أخرى، لاسيما الفيزياء والكيمياء، بسبب وجود اختلاف أنطولوجي جذري بين هذين الطرفين. وقد طرح مجدداً المؤرخ بروست Prost هذه الفرضية في كتابه "اثنا عشر درساً في التاريخ" *Douze leçons sur l'histoire* (١٩٩٦)، وعمد إلى توضيحها على النحو الآتي:

> تساعد العلوم الطبيعية على شرح الأشياء والحقائق المادية، بينما تساعد العلوم النفسية على فهم الإنسان وسلوكياته المختلفة. والشرح هو منهج علمي بحت، لأنه يسعى وراء معرفة الأسباب وإثبات صحة القوانين. كما أنه يتسم بالحتمية، لأن الأسباب نفسها لابد أن تؤدي دوماً إلى النتائج ذاتها، وهذا ما تؤكده القوانين المختلفة، كما هو الحال بالنسبة لالتقاء الحمض والأكسيد الذي ينتج عنه دوماً أحد الأملاح، أو التقاء الماء والحرارة.
>
> ويبدو لنا جلياً أنه لا يمكن استخدام مثل هذه المعالجة على صعيد العلوم الإنسانية، لأن السلوكيات البشرية تستمد معقوليتها من كونها أفعالاً عقلية أو على الأقل مُتعمدة. فالفعل الإنساني هو اختيار لوسيلة ما من أجل تحقيق غاية محددة. ولا يمكن شرح هذا الفعل في ظل الأسباب والقوانين المختلفة، بل يمكن اللجوء إلى التأويل من أجل فهمه على النحو الصحيح. (Prost 1996 : 151)

وخلاصة القول إنه من خلال طرح تلك المعالجة الخاصة، يهدف مفهوم التأويل إلى منح العلوم الإنسانية قدراً من الاحترام يماثل ذلك الذي تتمتع به العلوم الطبيعية.

إلا أن الجدل الذي دار حول "الشرح" و"التأويل" قد اشتد بصفة خاصة في مجال التاريخ الذي شهد تصارع فريقين مختلفين: حيث ساند أحدهما منهج "التأويل" لدى علماء مثل ريمون أرون Raymond Aron وهنري-إيريني مارو Henri-Irénée Marrou، بينما ساند منهج "الشرح" مؤرخون مثل فرنان برودل Fernand Braudel وإرنست لابروس، غير أننا لم نشر هنا سوى لعدد صغير من أشهر كُتّاب التاريخ الفرنسي. فقد تناول أرون تلك المقابلة بين منهجي "الشرح/التأويل" في أطروحته التي تحمل عنوان "مقدمة في فلسفة التاريخ" *Introduction à la philosophie de l'histoire* (١٩٣٨)، حيث اعتبر التاريخ بمثابة إعادة تشكيل لأحداث يتعين على المؤرخ الاشتراك فيها، وترك للعلوم الطبيعية ملاحظة الوقائع بشكل موضوعي ومنفصل، والبحث عن مجموعة الأسباب التي تؤدي إلى حدوثها، ودعا إلى جمع العلامات الخارجية التي يمكن أن تساعد على استنباط العوامل النفسية الداخلية، و"إدخال مشاعر" المؤرخ في حيوات غريبة عنه. ويستند هذا الافتراض إلى كون المؤرخ لا يستطيع فهم حياة الآخرين سوى في إطار نقل تجربته الخاصة؛ أي إن عملية الفهم لا تتم سوى بواسطة ممارساته الاجتماعية الخاصة. وقد أكد مارو من جانبه أن الإنسان يفهم تجربة الآخر إذا ما تشابهت مع تجربته الذاتية. وعملية الفهم تستلزم بالتالي وجود أحد أشكال التقارب الذي ينعكس من خلال مشاعر "التعاطف":

> لا يمكن أن تتحقق عملية الفهم دون هذا الشعور الذي يجعلنا نتواصل مع الآخرين، ويمكّننا من استرجاع مشاعرهم وأفكارهم في ظل الأجواء التي أحاطت بحياتهم، أي أننا نتوحد شعورياً مع الآخر. وكلمة تعاطف لا تكفي وحدها للتعبير عن العلاقة التي تربط بين المؤرخ وموضوعه؛ حيث يجب أن تنعقد بينهما علاقة صداقة إذا ما كان المؤرخ يرغب حقاً في الفهم. وقد قال القديس أوغسط ين عبارة جميلة ذكر فيها أنه "لا يمكن معرفة شخص ما دون كسب صداقت ه". (Marrou 1954 : 98)

ويعتقد معارضو الفلسفة الوضعية من أمثال أرون ومارو أن المنهج التاريخي ليس سوى امتداد لفهم الآخرين بصورة "طبيعية"؛ فقد أوضحوا أنه يمكن فهم الأفعال الإنسانية التي تتحكم فيها النوايا والمخططات والدوافع من خلال إحدى عمليات الاستبطان التي تشبه تلك التي نستخدمها في فهم نوايا الآخر ودوافعه خلال الحياة اليومية. وإننا هنا بصدد الاستدلال القياسي؛ حيث يتعين على المؤرخ تطبيق وسائل الشرح الحالية (بالمعنى المعتاد) على أحداث الماضي، بيد أنها تستمد براهينها من تجربته الاجتماعية اليومية. وهذا النوع من الاستدلال ينطوي بالطبع على فرضية التواصل بين الإنسان على مر العصور المختلفة[1]. لكن كيف يمكن للمؤرخ أن يعمل على أرض الواقع من أجل فهم إحدى الظواهر التاريخية؟ لقد أوضح بروست منهج "التأويل" في كتابه "اثنا عشر درساً في التاريخ":

> من الناحية المنطقية، لا يختلف شرح المؤرخ عن شرح رجل الشارع، وطريقة الاستدلال التي تم استخدامها في شرح الثورة الفرنسية لا تختلف منطقياً عن طريقة رجل الشارع في شرح حادثة مرور أو نتائج الانتخابات. ويطبق [المؤرخ] على أحداث الماضي أساليب الشرح التي مكنته من فهم الأوضاع والأحداث التي عايشها بنفسه. وحينما يقول المؤرخ إن زيادة الضرائب في عهد لويس الرابع عشر قد أفقدته شعبيته، فإن المُكلف بدفع الضرائب هو الذي يتحدث في هذا السياق... فما هو الأساس الذي يستند إليه المؤرخ عند قبول - أو رفض - التفسيرات التي تطرحها المصادر المتوفرة لديه عدا تجربته الحياتية التي علّمته أن بعض الأحداث تقع دون بعضها الآخر؟ (Prost 1996 : 158-159)

وتجدر الإشارة هنا إلى ضرورة عدم قصر عملية "التأويل" على البحث عن الدوافع والنوايا التي تتحكم في الأفعال الإنسانية، لأنها تشمل بصفة عامة فهم الوسط الاجتماعي والتاريخي، وإن لم يكن للإنسان تأثير واضح على مجريات الأحداث، حيث يبدو وكأنه يكتفي بالتكيف مع الواقع:

> يمكننا في الواقع الوقوف على خلاصة التحليل النفسي، والسير على نهج ماكس فيبر Max Weber بشأن التمييز بين الأفعال الذاتية التي تحكمها نوايا الأشخاص ومعتقداتهم بغية تحقيق أهدافهم أو أحلامهم الخاصة بغض النظر عن الواقع (العقلانية الذاتية المرهونة بتحقيق غاية محددة) من جهة، والأفعال الحصيفة التي تتوافق مع الوضع القائم (العقلانية الموضوعية المرهونة بتحقيق العدل). وهناك العديد من القصص شديدة الإنسانية التي لم يكن للنوايا فيها سوى دور محدود للغاية بسبب قلة مساحة التصرف البشري، مثل أزمة القمح التي نجمت عن تلف المحاصيل، وأدت إلى ارتفاع الأسعار التي أسفرت بدورها عن حدوث المجاعات وانتشار الوفيات، إلا أن ذلك كله لا يمكن إرجاعه إلى الدوافع أو البواعث التي تقابلها الأسباب، بل إننا بصدد أوضاع محددة اضطرت المعاصرين إلى التكيف معها. (Prost, 1996 : 156)

وكرد فعل لمنهج التأويل، وتحت تأثير الأفكار الاجتماعية التي أطلقها العالم الفرنسي دوركايم Durkheim، ظهر تيار آخر في مجال الكتابة التاريخية يستند إلى عدد من الخطوات الأكثر صرامة.

٢. تاريخ الإنسان دون الإنسان ذاته: منهج الشرح

في إحدى المقالات الشهيرة التي صدرت عام ١٩٠٣ تحت عنوان "المنهج التاريخي وعلم الاجتماع"، عمد فرانسوا سيميان François Simiand إلى دحض منهج التأويل الذي يدفع المؤرخ نحو "تخيل أفعال السابقين وأفكارهم ودوافعهم انطلاقاً من أفعال الأشخاص الذين يعايشهم في الوقت الراهن وأفكارهم ودوافعهم". كما انتقد اللجوء إلى استخدام تحليل نفسي مبهم يفتقر إلى الإعداد الجيد، بل انتقد بصفة خاصة "التطبيق غير الواعي لقواعد القياس التي تم التسليم بصحتها دون نقاش مسبق". ويدعو المؤرخين إلى التحول عن "مأربهم" المعتاد الذي يتمثل في الحدث الأوحد والشخصية العظيمة والحالة المتفردة، من أجل دراسة عدد من الأنظمة والظواهر المتكررة التي تمكنهم من تقديم تفسيرات، بل استخلاص عدد من القوانين الاجتماعية. وهذا التصور المستوحى من العلوم الطبيعية يستلزم وجود استراتيجية بحثية دقيقة تتمثل في استخدام النموذج الاستنتاجي في عملية الشرح:

> يمكن شرح الحدث في "ظل" قانون ما، وأسبابه هي المقدمات التي سبقت حدوثه. وتتمثل الفكرة الرئيسة هنا في الانتظام المطرد؛ أي إنه حينما يقع الحدث "أ" في مكان وزمان محددين، لابد أن يقع الحدث "ب" في المكان والزمان اللذين لهما صلة بموقع الحدث الأول وزمانه. (Ricœur, 1983 : 162)

إن الشروع في "شرح" الحدث التاريخي من منظور علمي يستلزم البدء بفرضية تكرار الحدث وإمكانية التنبؤ بحدوثه، وهي فرضية التاريخ "الاجتماعي" الذي يعد بمثابة أحد تيارات الكتابة التاريخية التي تبلورت بشدة من خلال الأبحاث الأولى التي أعدها لابروس خلال

الثلاثينيات وبرامج البحث التي أجراها بالتعاون مع برودل خلال الخمسينيات. ويعتقد هؤلاء المؤرخون أن عملية الشرح التاريخي يمكن أن تسير على نهج شرح الحدث الفيزيائي، مثل انكسار أحد الخزانات بفعل تجمد المياه داخله، أو حدوث انهيار جليدي، أو ثورة أحد البراكين. ويعمد لابروس من هذا المنطلق إلى شرح "كيفية اندلاع الثورات" على سبيل المثال. ويتضمن هذا النص الذي يقع في قرابة عشرين صفحة تدوين محاضرة ألقاها في إطار المؤتمر التاريخي للاحتفال بمرور مائة عام على ثورة عام ١٨٤٨، حيث عقد لابروس مقارنة بين ثلاثة أحداث تاريخية تمثلت في ثلاث ثورات فرنسية اندلعت في الأعوام الآتية: ١٧٨٩– ١٨٣٠– ١٨٤٨. فقد افترض أن ثورة ١٨٤٨ ليست سوى "تكرار" لثورتي عام ١٧٨٩ وعام ١٨٣٠. وإذا ما اقتصرنا على تناول أيام الثورة ذاتها، "فإننا لسنا بصدد البحث عن الأسباب البعيدة التي أدت إلى اندلاع هذه الثورات الثلاث، بل قد يسعنا أن نقول إننا بصدد البحث في مسيرة أيام الثورة والأساليب المتبعة خلالها، أي إننا بصدد الثورة ذاتها" (3 : 1948). ثم يستطرد قائلاً إنه سيعمل جاهداً من أجل توضيح التشابه الهيكلي بين هذه الثورات، وشرح ظاهرة "الثورة" بأسلوب سببي. ولا يعتقد لابروس أن الحدث التاريخي يتمثل في الفعل الذي أقدم عليه هذا الشخص أو ذاك، أو في المواجهة التي تصدت لها إحدى الجماعات الاجتماعية، لكنه يتمثل بالأحرى في "الحادثة" التي قطعت سير الأحداث المعتادة، مثل ارتفاع الأسعار بشكل هائل، أو تلف أحد المحاصيل. وقد أعلن على الفور خلال الجزء الأول من محاضرته أنه لا يعطي أهمية كبيرة للعنصر البشري أو العامل النفسي؛ لأن "الثورات تقع رغم أنف الثوار" (1 : 1948). وفي إطار الشرح السببي الذي تبناه، عرض لابروس ما أطلق عليه اسم "الانفجار" الثوري نتيجة حتمية لقوى لا تُقهر:

(١) من أجل القيام بثورة ما مثل ثورات ١٧٨٩ و١٨٣٠ و١٨٤٨، وتحريك حشود الشعب دون صدور أوامر محددة من قبل أكبر الأحزاب الشعبية، ودون حدوث الصدمة الشديدة التي خلفتها الهزيمة أو الاحتلال الذي كنا نتحدث عنه الآن، فإن القوة الوحيدة الفاعلة تتمثل في حدث له أيضاً تأثير شامل، والحدث الاقتصادي هو المثال الأكثر بروزاً من بين هذه الأحداث(3 : Labrousse, 1948).

وهكذا، يتم الإفصاح عن السلسلة السببية، حيث يُعد الواقع الاقتصادي سبباً في انفجار الثورات. ولنتابع منهج الاستدلال العقلي الذي عرضه لابروس:

(٢) يعد الضغط الاقتصادي بمثابة أول أسباب الانفجار الثوري. فقد شهدت الأعوام التي اندلعت خلالها الثورات (١٧٨٩– ١٨٣٠– ١٨٤٨) حالة من الضغط الاقتصادي الذي نجم عن عدد من العوامل التي تختلف في بعض جوانبها، وإن كانت تتقارب في مجملها، بل إن تاريخ الصعوبات الاقتصادية التي واجهناها خلال هذه الأعوام الثلاثة يتكرر بشكل يثير الدهشة (ibid : 4).

ويرجع لابروس سبب هذا الضغط الاقتصادي إلى وقوع "حادثة طبيعية" تمثلت في تلف المحاصيل: "إننا نبحث عن الحدث الطبيعي والعفوي الذي يقبع وراء حدوث هذه الصعوبات الاقتصادية دون تدخل الإنسان بأي شكل من الأشكال" (ibid : 4). ويوضح لابروس أن الأزمة الاقتصادية لابد أن تؤدي حتماً إلى حدوث أزمة اجتماعية (تلف المحاصيل ←ارتفاع الأسعار ← تداعي القوى الشرائية ← انهيار الصناعات وانتشار البطالة)، وينتهي الأمر بحدوث أزمة سياسية:

(٣) ستسفر الأزمة السياسية عن وجود هدف سياسي للأزمة الاجتماعية، وستؤدي الأزمة الاقتصادية إلى حشد قوة اجتماعية هائلة حول الأزمة السياسية.

وهكذا، يمكننا تصور طبيعة هذا الخليط المتفجر، حيث نشهد في الحالات الثلاث التقاء إحدى الهزات الاقتصادية العنيفة وعدد من الصعوبات السياسية ؛ أي التقاء أزمة اقتصادية كبيرة وأخرى سياسية، بل إن الأزمة السياسية تعكس إلى حد كبير العداءات الاجتماعية السابقة، وتؤدي إلى حدوث انقسام شديد في قلب الطبقة أو الطبقات الحاكمة (ibid : 19).

وفي إطار تناول هذا "الخليط المتفجر"، يعيد لابروس بناء الواقع التاريخي مستخدماً أسلوب العلوم الطبيعية، حيث تؤدي الأسباب نفسها إلى حدوث النتائج ذاتها، كما هو الحال عند التقاء الحمض والأكسيد الذي ينتج عنه أحد الأملاح، أو التقاء الماء والحرارة[٣]. إننا هنا بصدد وجود قوتين هما: الضغط الاقتصادي، والضغط السياسي اللذين يعدان بمثابة اثنين من مكونات تلك الوصفة التي يعرضها لابروس من أجل القيام بثورة ما. لكنه أضاف الملاحظة الآتية:

(٤) إلا أن كل ذلك لا يكفي من أجل حدوث الانفجار! لأنه كي تتمكن هاتان القوتان مجتمعتين- أي الضغط الاقتصادي والضغط السياسي- من تفجير الأوضاع، لابد من وجود أحد أشكال المقاومة التي تمثلت في:

- الإعداد لحركة القمع الملكية عام ١٧٨٩
- إصدار عدد من التشريعات عام ١٨٣٠
- رفض إعطاء وعود بشأن عملية الإصلاح وحظر المطالبة به عام ١٨٤٨ (ibid : 19)

والقانون الخاص باندلاع ثورةٍ ما يستلزم بالتالي وجود خليط متفجر يتكون من الضغط الاقتصادي والسياسي من جهة، والمفجِّر الذي يتمثل في مقاومة الجهات الحكومية من جهة أخرى. وخاطر لابروس بدخول نطاق التاريخ المقارن- متسلحاً بهذا القانون- من أجل شرح "الثورات" الفرنسية و"التحولات" الإنجليزية:

(٥) أيها السير تشارلز وبستر! نجحت حكوماتكم في تجنب هذا النوع من "المقاومة" في أحلك المواقف! وما نقصده هو الأسلوب المدهش الذي اتبعه حزب المحافظين الإنجليزي العريق من أجل نزع فتيل الثورة. وتتبنى إنجلترا سياسة المرونة التي تتمثل في الاستسلام مؤقتاً للحيلولة دون تفجُّر الأوضاع، على خلاف حكومة فرنسا التي تقاوم الضغوط وهي متشبثة بموقفها، وينتهي الأمر بحدوث انفجار هائل. ولسنا هنا بصدد شرح الاختلافات بين التحولات الإنجليزية وثوراتنا الفرنسية ؛ لأن هذا الأمر لا يمثل سوى جانب واحد من هذه المسألة، بل قد يسعنا القول إنه يكاد يكون جانباً ثانوياً صغناه بشكل مرتجل وأدبي. إلا أننا نتساءل إذا ما كان هذا الوضع لا يفسر إلى حد ما الطابع المتفجر الذي يغلب على تاريخنا الداخلي، ويعكس الغياب الملحوظ لهذه السمة على مدار القرون الأخيرة من تاريخكم. (ibid : 19)

إن الشرح السببي الذي ساقه لابروس للظاهرة الثورية قد أثار- عقب إلقاء المحاضرة- عدداً من ردود الأفعال المتشككة، على الرغم من حالة الترحاب العام التي قوبل بها. وكان رد فعل أحد المؤرخين الموجودين في هذا الجمع شديد الصرامة إزاء عرض هذا التسلسل السببي البحت

للوقائع المختلفة، فقد شكك في حجم الأهمية التي أعطاها لابروس للعوامل التي وصفها، وسأله إن لم يكن الأمر يستحق تكبد عناء إدخال العنصر البشري بواسطة "استرجاع عقلية الأشخاص الذين اضطلعوا بدور ما" (ibid : 26). وأجاب لابروس بكل حزم قائلاً: "إنني لا أزعم تفسير أسباب الثورات الفرنسية، لكنني عمدت فحسب إلى شرح آليات الثورة إبان حدوثها" (ibid : 26).

وبعد أن عرض لنا لابروس أحد أشكال النصوص التي تخلو من أي طابع سردي، لنختتم حديثنا بالتعرف على أسباب عدم إمكانية اختفاء السرد من كتابات المؤرخين، وأسباب العودة مجدداً إلى التاريخ السردي خلال العقود الأخيرة، وضرورة التعرف على وظيفة السرد في هذا الصدد.

الخاتمة: وظيفة السرد

الأسلوب السردي لا غنى عنه في أحاديثنا وكتاباتنا...إنه يحيط بالواقع والخيال، في إطار التفاعل الشفهي اليومي، والأدب، والصحافة...الخ. إنه يوجد دوماً باعتباره الإطار النصي الذي يتم من خلاله تحديد معنى الفعل البشري وفقاً للغويين والأدباء والفلاسفة وعلماء النفس على حد سواء. ولنذكر على سبيل المثال جازانيجا Gazzaniga (١٩٩٤) المتخصص في العلوم العصبية، والذي افترض أنه يوجد في مخ الإنسان وحدة خاصة بتحديد معنى الأحداث التي عايشها الأفراد من خلال وضعها في إطار قصصي تترابط فيه هذه الأحداث بواسطة عدد من العلاقات السببية المؤثرة. والقدرة على السرد تضطلع بدور مهم في تكوين الإنسان؛ لذا نلاحظ وجود عدد من الانحرافات الخطيرة في شخصية المرضى الذين يعانون من "فقدان القدرة السردية"[م٣] Dysnarrativity. ويعتقد الفيلسوف بول ريكور أن السرد يعتبر من الأدوات المعرفية، حيث يُعد عملية ربط الأحداث بمثابة إحدى العمليات "التركيبية"؛ لأنها تتمثل في تجميع مجموعة من الأحداث المختلطة من أجل تشكيل كيان متماسك. والسرد هو بالتالي أفضل الأساليب التي تتيح الوقوف على الأفعال الإنسانية عبر الزمن.

وبصدد عملية التخيُل، هناك أسلوب للسرد يُعرف باسم السرد السببي "الإتيولوجي" الذي يهدف إلى تفسير ما يبدو غامضاً في عالمنا. ويتسم هذا النوع من السرد بالجمع بين عالمين منفصلين هما: العالم الواقعي الذي يشهد وجود أحد الألغاز التي يجب حلها من جهة (تبدأ الحكايات السببية "الإتيولوجية" في الغالب بسؤال مُثبت في "الزمان والمكان الحاليين": لماذا تتسم مياه البحر بالملوحة؟ أو لماذا جلد النمر مُخَطط؟)، وعالم خيالي يتضمن الإجابة؛ أي حل هذا اللغز. ومن ذلك على سبيل المثال الأسطورة التي تعد أحد الأنواع السردية المتفردة، وتتمثل وظيفتها في صياغة الإجابات اللازمة عن التساؤلات الأساسية التي يطرحها الإنسان بشأن أصوله وأصل العالم الذي يعيش فيه:

> اختلق الإنسان قصة تساعد على إرضاء فضوله؛ لأنه عجز عن الوقوف على أصل الجنس البشري. ومن ذلك على سبيل المثال أسطورة آدم وحواء في الإنجيل، وأسطورة دوكاليون وبيرا عند اليونانيين. وكان يتم شرح حركة الشمس في الفضاء المتوهج بوجود عربة متحركة ذات مقبض ذهبي وعجلات نارية، ويقودها بخطى ثابتة إله مُشع، وهذه هي أسطورة سوريا في عالم التصوف الهندي، وأسطورة فويبوس–أبوللو لدى القدماء. وكل ما يعجز الإنسان عن فهمه ولا يكون له أي تفسير علمي، يجد له حلاً مؤقتاً أو خيالياً في سرد الأساطير. (Demougin 1985 : 777)

وختاماً.. يبدو أن استخدام أسلوب السرد يتضمن القدرة على تحقيق الوحدة، وصياغة "كل" متكامل على حد قول أرسطو؛ أي صياغة مجموعة من الوقائع التي تتصل بعدد من الروابط الزمنية والسببية. وقبل ظهور السرد، تبدو مجموعة الأحداث وكأنها لغز غير مفهوم على الإطلاق، بل لغز فوضوي للغاية. وقد قال سارتر: "هذه هي الحياة" (١٩٤٨)، و"أضاف قائلاً: "ولكن حينما نقص الحياة، فإن الأمر برمته يختلف" (١٩٣٨:٦٥). والاختلاف يكمن في التماسك الذي تطرحه عملية السرد، والذي يعد أحد العناصر المهمة؛ فإنه يعكس سبب عدم إمكانية تفادي السرد في كتابات المؤرخ الذي يهدف إلى توضيح الأحداث الماضية المعقدة. وقد أوضح خورخي سمبرون Jorge Semprun مدى أهمية هذا التماسك في كتابه *الكتابة أو الحياة* *L'écriture ou la vie*، حيث تعرض لشهادة أحد الناجين من أحد المعتقلات الألمانية، وساق التعليق الآتي:

> كان مشوشاً، ومضطرباً، ويسهب بشدة في ذكر التفاصيل، ولم يكن يمتلك أية رؤية شاملة [...]. لقد أدلى بشهادته على الأحداث كما وقعت دون ترتيب، حيث ساق عدداً من الصور المختلطة. كان يبوح بالوقائع والانطباعات والتعليقات العقيمة.
>
> كنت أكظم غيظي، ولا أملك مقاطعته من أجل طرح الأسئلة، أو إجباره على ترتيب هذا الفيض من الأقوال المضطربة غير المفهومة بغية توضيح معناها. [...] كانت مصداقيته غير واقعية، إلا أنني لم أنبس ببنت شفة، ولم يكن بوسعي مساعدته على ترتيب ذكرياته؛ لأنه لم يكن من المفترض أن يعرف حقيقة مروري بتجربة الاعتقال ذاتها.
> (Semprun 1994 : 310)

كان مُحدِّث سمبرون ينقل أحداثاً حقيقية دون أن يعرضها في نسق مترابط؛ فقد ساق الوقائع بشكل "مختلط". وقد عدَّ سمبرون غياب القدرة على السرد أشد النقائص ضراوة. فإنه لم يجمع الأحداث في هيكل سردي؛ مما جعلها تبدو غير متماسكة، وصارت بالآتي غير واقعية. إلا أننا نعلم جيداً أن الحقيقة قد تكون أحياناً غير واقعية. ومثل هذا المثال يجعلنا ندرك مدى صعوبة عمل المؤرخ الذي يتعين عليه قول الحق في إطار شكل كتابي يجعل الحقائق مفهومة وواقعية.

وهكذا، يتعين على المؤرخ اللجوء إلى فن السرد؛ أي القليل من التصنع، بل القليل من التخيُّل. وفي هذا الصدد، فإننا نتفق مع جيروم برونير الذي أكد أن "جميع أنواع السرد بما فيها السرد التخيُّلي تعد بمثابة إطار لعرض ما يتضمنه العالم الحقيقي، ويمنحه بالتالي قدراً من الواقعية". (Bruner 2002 : 12)

الهوامش:

[1] يعتقد أنصار الاستدلال بواسطة القياس أن النقل يمكن أن يعمل في الاتجاهين، أي أنه يمكن الانتفاع بشروح الماضي في تفسير الحاضر.

[2] إن هذه الفكرة الخاصة بكون العلم يستطيع دوماً التنبؤ بمجريات الأحداث على نحو دقيق تنبثق عن الفلسفة العلمية التي انتشرت في نهاية القرن التاسع عشر. لكننا ندرك حالياً مدى تعقيد الواقع، حيث فقدت القوانين العلمية طابعها الحتمي البحت، وصارت قوانين احتمالية.

[3] "فقدان القدرة السردية" هي خلل عصبي يؤثر على قدرة الإنسان على سرد الأحداث أو فهم القصص.

ببليوجرافيا

Aron, Raymond 1938 – *Introduction à la philosophie de l'histoire* – Paris : Gallimard.

Bruner, Jérome 2002 – *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* – Paris : Retz.

Demougin, Jacques (éd.) 1985 – Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes – Paris, Larousse.

Dilthey, Wilhelm 1991 – « Introduction aux sciences de l'esprit ». *In* : *Œuvres*, vol. 1 – Paris : Cerf. Éd. orig. 1883.

Dunoyer, Charles-Marie 1849 – *La Révolution du 24 février* – Paris : Guillaumin et C^{ie}.

Gazzaniga, Michael S. 1994 – *Nature's Mind* – Harmondsworth : Penguin Books.

Labrousse, Ernest 1948 – « 1848-1830-1789. Comment naissent les révolutions ». *In* : *Actes du congrès historique du centenaire de la révolution de 1848* – Paris : PUF.

Marrou, Henri-Irénée 1954 – *De la connaissance historique* – Paris : Le Seuil.

Prost, Antoine 1996 – *Douze leçons sur l'histoire* – Paris : Le Seuil.

Ricœur, Paul 1983 – *Temps et récit*, tome 1 – Paris : Le Seuil.

– 1986 – *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique* II – Paris : Le Seuil.

Sartre, Jean-Paul 1948 – *Qu'est-ce que la littérature ?* – Paris : Gallimard.

Semprun, Jorge 1994 – *L'Écriture ou la vie* – Paris : Gallimard.

Simiand, François 1903 – « Méthode historique et sciences sociales », *In* : *Annales, économies, sociétés, civilisations* n° 15, 1960.

تغيرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان

كاتارينا ميليتش / ت: آمل الصبان

منذ عدة سنوات يشكك كثير من المؤرخين من أمثال بول فين Paul Veyne وليندا هاتشن Linda Hutcheon وهايدن وايت Hayden White وميشيل دي سرتو Michel de Certeau وجانيت باترسون Janet Paterson في مشروعية التاريخ ولاسيما في وضعه الذي يتسم بالتركيبية والصدق والعلمية وعدم قابلية التشكيك فيه.

ويحاول علم تاريخ ما بعد الحداثة هدم أسطورة التاريخ بوصفه مطلقًا وإثبات الإخفاقات المؤكدة للتاريخ المكتوب. ويؤكد المؤرخون سالفو الذكر أن المحكية التاريخية محدودة شأنها في ذلك شأن الرواية، والأحداث التي تسردها لا يتم اختيارها فحسب، بل يتم أيضًا تبسيطها وتنظيمها. فالمؤرخ لا يمكن أن يطرح كل الأسئلة أو أن يشرح كافة وجهات النظر، فيتعين عليه اختيار الأحداث التي يجدها ذات صلة ليقدمها بعد ذلك لجمهوره. ويمكننا القول بأن عدم الاكتمال إنما يمثل طابعًا أساسيًا للقص التاريخي بما أنه يستحيل وصف الحدث بطريقة كلية.

"لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتم فهم ما يطلق عليه المؤرخون حدثًا بصورة مباشرة وكاملة، إذ يتم فهمه بطريقة ناقصة وجانبية عن طريق وثائق أو شهادات ولنقل عن طريق آثار" (Veyne 1978:14).

فالمحكية التاريخية ليست محدودة فحسب، ولكنها أيضًا ذاتية؛ إذ يتسم اختيار المؤرخ بالحرية والذاتية، وترى ليندا هاتشن "أن كتابة التاريخ تساوي السرد والتقديم عن طريق الاختيار والتفسير" (Hutcheon 1988a:73). ويعرض بول فين — شأنه في ذلك شأن هاتشن — ذاتية الكتابة التاريخية قائلاً: "يشرع التاريخ — شأنه في ذلك شأن الرواية — في عملية فرز وتبسيط وتنظيم ويقدم قرناً في صفحة واحدة" (Veyne 1978:14). ولا يحاول علم تاريخ ما بعد الحداثة أن يبرز الحقيقة الوحيدة ولكن يطرح السؤال: "أي الحقائق يجب قولها؟" (Hutcheon 1988b: 123). ومن ثم يبدو السرد عاجزًا عن تمثيل حدث بطريقة مباشرة أو كاملة، فلا يستطيع سوى نقله. وترى باترسون أن "طرح سؤال على التاريخ يبدو محددًا بدوافع مختلفة متضافرة في كتابة ما بعد الحداثة التي يتمثل نبضها العميق في طرح أسئلة على مفاهيم الخطابات والتمثيل والحقيقة والتخييل" (Paterson 1993: 58). واستعاد كيبيدي— فارجا Kibédi Varga مفهوم الحقيقة / الخيال وأكد

أن أي تأريخ يتضمن قدرًا من الأدب لا يمكن تفاديه (Kibédi-Varga 1990:19). ومن ثم هناك قدر من الخيال يضاف إلى النصوص التاريخية. ويشاطره الرأي نفسه ألبرت هالسول Albert Halsall الذي يؤكد أن الروايات التاريخية توجد بين قطبي التأريخ والخيال في الفئات التي "تجمع بين الشخصيات والأحداث المبتكرة في عالم يتسم في الوقت ذاتــه بأنه مبتكــر وتاريخي" (Halsall 1988: 277). وتعد الرواية التاريخية نصًا سرديًا يؤكد تعايش أحداث وشخصيات تاريخية وأحداث وشخصيات مبتكرة في نفس العالم المتعلق بالتتابع التاريخي الصرف للأحداث. ولما كانت الوثائق التاريخية مكونة من مزيج من الخيال والواقع يمكن من ثم مقارنتها بقصص كما يؤكد بول فين:

"التاريخ ليس سوى الوضوح الناتج عن قصة موثقة بصورة كافية، وهو يقدم جزءاً من ذاته للمؤرخ من خلال السرد ولا يشكل عملية منفصلة عن تلك، ولا يختلف الأمر عما يحدث بالنسبة للروائي" (Veyne 1978:126).

فالروائي يكتب سرداً باستخدام معرفته وأفكاره وتأملاته وخياله شأنه شأن المؤرخ الذي يكتب التاريخ. فالأمر يتعلق بذات العملية.

وميلان كونديرا Milan Kundera هو كاتب تشيكي منشق منذ عام ١٩٧٥ وتجنس بالجنسية الفرنسية اعتبارًا من عام ١٩٨١. وقد حاول الكاتب نقل التجارب التشيكية الخاصة بالتاريخ إلى عالم خيالي. وأكد دومًا استقلال كتبه عن أي مسمى سياسي يمكن أن يطلقه عليها النقاد أو المؤرخون. وهو يرى أن رواياته ليست روايات سياسية أو تاريخية. وفرضيتنا تتمثل في أنه إذا كانت روايات كونديرا – ولا سيما الكتاب الذي سنقوم بدراسته (كتاب الضحك والنسيان Le livre du rire et de l'oubli)– لا تعد تمثيلاً تقليديًا للحقيقة التاريخية، فإنها مع ذلك لا تخرج على الثوابت التاريخية. ويضع كونديرا الأحداث السياسية والوقائع التاريخية تحت ميكروسكوب وجود يقدمه بوصفه لغزًا. والحق أن أي تغيير في المكان السياسي أو التاريخي يؤثر على وجود الإنسان. وإذا كان كونديرا يقلل من شأن دور التاريخ، فإننا نستطيع أن نستخلص عند قراءة رواياته أن التاريخ في تشيكوسلوفاكيا هو الذي قرر مصائر البشر. ويكتب كونديرا عن سلطة تقوم بإخفاء التاريخ وكتابته وإعادة كتابته وتقرر ما سيتم قبوله بوصفه "حقيقة" مما سيتم نسيانه وما سيتم تذكره.

ويعد "كتاب الضحك والنسيان" أول كتاب نشره كونديرا في المنفى. فبعد مؤتمر الكتاب وأحداث عام ١٩٦٨ انقلبت حياته، فقد استُبعد من جديد من الحزب وأقيل من وظيفته كأستاذ في معهد الدراسات العليا السينمائية، وتم شطب اسمه من دليل التليفون واستبعدت كتبه وسحبت من المكتبات ومن الببليوجرافيات، ولم يكن له حق العمل لأن قانوناً غير مسجل كان يحظر تشغيل معارضي النظام. واستطاع البقاء بفضل أعمال هزيلة. وفي عام ١٩٧٥ حصل على تصريح بالسفر واستقر في فرنسا، ونشر "كتاب الضحك والنسيان" عام ١٩٧٩ وفي السنة ذاتها بعد نشر الكتاب سحبت منه السلطات التشيكية الجنسية التشيكية.

كيف ندد كونديرا بأحداث التاريخ وعيوبه دون أن يلجأ مع ذلك إلى صياغات وأشكال نمطية وكليشيهات تجعل من أعماله ومن الكتاب موضوع الدراسة أدب شهادة ؟ تقوم فرضيتنا على أساس أن شكل هذه الرواية ذاتها – الخاص بالتنويعات التي تنفي مبدأ أي تمثيل واقعي – هو الذي يسمح لها بمساءلة وضع التاريخ الذي يتسم بالإطلاق والموضوعية والصدق. وهكذا يقوض كونديرا الطابع الشمولي للتاريخ بتأكيد أنه لا توجد حقيقة واحدة، ولكن بالأحرى حقائق عدة. وسوف نرى من ثم في هذه الدراسة الكيفية التي يتم بها التنديد بالتاريخ وتفكيكه – ومن هنا تظهر العلاقة المزدوجة بينهما – والكيفية التي يتم بها تفكيك التاريخ، والكيفية التى يفكك بها

التاريخ من يحاول كتابته أو إعادة كتابته، وتتم هذه العملية باللجوء إلى تنويعات تستخدم أصواتًا متعددة، مما يلغي مواطأة النص وكذلك الاستنتاجات والحقائق الموجودة في الرواية.

وفي هذه الرواية يستكمل كونديرا هدم الشكل الروائي الذي بدأه في روايته "الدعابة *La plaisanterie*" ويتخلى عن تماسك الحبكة وعن وحدة الشخصيات. ويحاول كونديرا بناء المادة عن طريق تركيب منهجي في شكل الطباق contrepoint. فالأمر لا يتعلق بمجرد تجميع سبع قصص مستقلة حول موضوع محوري. إن تنوع الأفكار الرئيسية وتباين مختلف خيوط السرد والذكريات والتأملات يتعلق بكل جزء من أجزاء الكتاب، وفي المقابل ترتبط الأجزاء كل اثنتين ببعضهما بواسطة موضوعات أو عناوين مشتركة. فالأمر يتعلق بمعالجة متزامنة لبعض خطوط الموضوعات المستقلة وتشكل مختلف الأجزاء تنويعات حول الأفكار الرئيسية ذاتها، مع نتائج وخلاصات متناقضة من الناحية الدلالية. وتعد التنويعات المبدأ الأصلي للصياغة الروائية. فحبكات الأجزاء المختلفة مستقلة، والشخصيات لا تلتقي وقصصهم لا تتداخل ولا تؤثر على بعضها البعض ولكن تنعكس عن طريق التنويعات في الأفكار الرئيسة والتيمات المشتركة. وفي "كتاب الضحك والنسيان" يقوم تماسك المجموعة على وحدة بعض الأفكار الرئيسية motifs والتيمات التي تتحول بانتقالها في كوكبة. ويقصد بالفكرة الرئيسية عنصرًا من الموضوع أو القصة يتكرر عدة مرات خلال الرواية، ويتم ذلك دائماً في سياق. وفي "كتاب الضحك والنسيان" فإن الفكرة الرئيسة على سبيل المثال هي النسيان.

إن مبدأ تكوين هذه اللوحة ـ التي لا تعد وحدة ولكنها بالأحرى جهاز تفاضلي يقوم على التنويع وتعدد الأصوات ـ يعد طريقة لإبطال خطية أي مروية تعالج التاريخ. إن الأساليب الجمعية التي تنسج هذا العمل تؤكد على التعددية الصوتية للوجود المكتوب وتعارض أي نزعة اختزالية للتحول المنهجي. والسؤال الذي يثور هو لماذا التنويع؟ لأنه على عكس السيمفونية الموسيقية التي تعد ملحمة وتشبه الرحلة التي تؤدي إلى لانهاية العالم الخارجي، نجد أن رحلة التنويعات: "[...] تقود إلى داخل تلك اللانهاية الأخرى، داخل التغيير اللانهائي للعالم الخارجي الذي يستتر في كل شيء. [...] إن شكل التنويعات هو الشكل الذي يصل فيه التركيز إلى ذروته، ويسمح هذا الشكل للمؤلف ألا يتحدث سوى عما هو جوهري وأن يتوجه مباشرة صوب محور الأمور" (*LRO (Le Livre du rire et de l'oubli)*: 252).

التنويعة شكل موسيقي يتم فيه تغيير التيمة الأساسية وتكرارها دائمًا في عملية إعادة إدخال شكل لا يكون هو نفسه أبدًا. إن تيمات الذاكرة والنسيان والجزيرة المثالية والليتوست Litost لا تكون أبدًا هي نفسها عند تكرارها في الرواية. وتقوم الحركة الكاملة للكتاب على تبادل الطباق بين تيمتين أو أكثر يتم تطويرها في الوقت ذاته ولكل منها نبرة نوعية مختلفة (استطراد أو دراسة أو قصة قصيرة إلخ) مما يؤدي إلى هدم خطية النص. وكونديرا لا يستكمل تيمة إلا إذا نجح في إيجاد أخرى تقوم بتأييد الأولى ومناقضتها في الوقت ذاته. ولا يولي راوي الكتاب أي أفضلية لفكرة رئيسية أو لأخرى ولا يبدي أي رأي ليفصل بأن أحدهما إيجابي والآخر سلبي، بل على النقيض يحاول خلال النص كله أن يظهر أنه من الممكن أن تتبادل الأفكار الرئيسية مكانها وقطبيها السلبي والإيجابي على التوالي. ويمكننا أن نرى في الفقرة التالية — التي يطور فيها كونديرا تعليقًا فيما وراء النص métatextuel حول مبدأ الصياغة الذي ينظم الكتاب:

"هذا الكتاب كله رواية في شكل تنويعات. ويتتابع مختلف الأجزاء مثلها مثل مراحل مختلفة لرحلة تؤدي إلى داخل تيمة أو إلى داخل موقف واحد فريد أفقد القدرة على فهمه بسبب ضخامته" (*LRO* : 294).

ومن ثم فإننا سنشرع الآن في تحديد الحركات — كما نطلق عليها في الموسيقى — المجمعة والموزعة النصية. وسوف نتناول بالدراسة الحركات الآتية : تعديلات التاريخ، وفقدان ذاكرة التاريخ، والليتوست Litost .

تعديلات التاريخ:

سوف ندرس تحت هذا العنوان التعديلات التي يقوم بها التاريخ، وكذلك التي ندخلها على التاريخ حتى يظهر لنا أن الأمر لا يتعلق أبدًا بعملية أحادية الاتجاه، بل بتداخل معقد. إن التعديلات التي ندخلها على التاريخ مهمة، لأنها تترك آثارًا يمكن بدورها أن تصبح مصدرًا للمعلومات لمؤرخي المستقبل وكتابه.

ويبدأ "كتاب الضحك والنسيان" بسرد لحظة حرجة في تاريخ تشكوسلوفاكيا وهي وصول زعيم الحزب الشيوعي كليمنت جوتفالد Klement Gottwald إلى الحكم عام ١٩٤٨. وفي ذلك اليوم المقدر من عام ١٩٤٨ وقف جوتفالد محاطًا بزملاء كفاحه في شرفة قصر في براغ ليخطب في الجموع. ومن بين هؤلاء الزملاء كليمنتيس Clementis وزير الخارجية آنذاك والذي خلع قبعته في حركة تدل على العناية - لأن الجو كان شديد البرودة - ووضعها فوق رأس جوتفالد. وسريعًا ما تم تخليد هذه الصورة:

"ونسخ قسم الدعاية مئات الآلاف من صورة الشرفة، تلك التي كان فيها جوتفالد وعلى رأسه قبعة من الفراء محاطا بزملائه يخطب في الشعب. ومن هذه الشرفة بدأت قصة بوهيميا الشيوعية. وكل الأطفال يعرفون هذه الصورة، لأنهم رأوها معلقة في الشوارع أو في الكتب المدرسية أو في المتاحف.

"وبعد مرور أربع سنوات اتهم كليمنتيس بالخيانة وشُنق. وفي الحال قام قسم الدعاية بإخفائه من التاريخ، وبطبيعة الحال من كل الصور. ومنذ ذلك الحين أصبح جوتفالد يقف وحيدًا في الشرفة. وفي المكان الذي كان يظهر فيه كليمنتيس لم يبق هناك سوى حائط القصر الخاوي. ولم يبق من كليمنتيس سوى قبعته المصنوعة من الفراء فوق رأس جوتفالد" (*LRO* : 13-14).

ومنذ الصفحة الأولى تتعرض قبعة كليمنتيس الموجودة فوق رأس جوتفالد لأزمة النسيان المنظم، فنسيان كليمنتيس تديره المؤسسة التاريخية بطريقة واعية. ففي النظم الشمولية تضاهي السلطة حركة التاريخ وتجسدها، لأنها تحتكر الخطاب عن التاريخ. ويضطلع النسيان والسكون والكذب بمهمة إضفاء الشرعية على عمل هذه السلطة، ولا يتم الاعتراف بالنسيان وعمليات الاستبدال.. فننسى النسيان — وهذا ما لم تقم به رواية كونديرا.

وفي هذه الفترة الأولى يتكون لدى القارئ انطباع بأنه إزاء صورة حية. وهذه الصورة مؤثرة بالنسبة للقارئ ولاسيما لأنها مدعمة: ففي البداية يتم تقديمها بوصفها حدثًا، ثم يعاد تقديمها وإعادة تصويرها بوصفها صورة فوتوغرافية. وبعد ذلك يتم رفع شأن هذه الصورة مرة أخرى عندما تصبح نوعًا من الأيقونة الوطنية (فكل الأطفال يعرفونها). وهكذا يكون القارئ قد حفز لتأملها بعيون التشكيكيين. وهذه الدرجات الثلاث في تكوين الصورة توافق درجات المعنى الثلاث: الحدث في ذاته، وتمثيله بوصفه حدثًا مصطنعًا وكاذبًا وخادعًا، وأخيرًا تخليده في الضمير القومي. وتكتسب الصورة كامل معناها بمن ينقص فيها (أي كليمنتيس) والقبعة تعني وجود الغياب. إن وجود الغياب وقيمته المجازية يعني الكثير. وبإضافة الخلفية التاريخية إلى صورة جوتفالد يسمح الراوي للقارئ برؤية المدى الكامل وأهمية كتابة - وإعادة كتابة - هذه الصورة التي أصبحت بهذه الطريقة "صورة التاريخ"، و نقول كتابة التاريخ لأنه كما يشير الراوي بدأ تاريخ تشكوسلوفاكيا

الشيوعية في ١٩٤٨ مع هذه الصورة، ونقول إعادة كتابة، لأنه في عام ١٩٥٢ بدأت القضايا السياسية وتم تعديل تاريخ البلاد وتم التلاعب بالصورة. وفضلاً عن ذلك فمن المفيد أيضًا معرفة الطريقة التي استخدم بها الراوي بدوره صورة رسمية تم التلاعب بها من قبل. وبتحويل هذه الأيقونة إلى سرد وبإعطاء خلفية تاريخية لهذه الصورة الأسطورية فقد أعطى الكاتب للقارئ إمكانية قراءة وفهم جديدين، ويعرض السرد الثقوب السوداء للتاريخ المنسي ويدفعنا إلى فهم أنه لا يمكن إلا أن يوجد تاريخ لتعديلات التاريخ. وهكذا تفقد الصورة قدرتها بوصفها حقيقة قائمة لصالح قدرة على التأمل خاصة بها.. وتسمح هذه التأملات والتفكرات والتراجع عن المواقف اللعب على الأسطورة وإزالة الأوهام باللعب.

إننا في عام ١٩٧١ ويقول ميريك Mirek: "إن صراع الإنسان ضد السلطة هو صراع الذاكرة ضد النسيان" (LRO : 14). وهذه العبارة تحدد أفق انتظار قراءة القارئ، وهو أفق سوف يحدد الإدراك التام للكتاب. وتيمة فقدان الذاكرة التاريخية للتاريخ يدعمه الإطاران الزمنيان اللذان يقع فيهما (١٩٤٨، ١٩٧١) ويقترح علاقة مستمرة بين الماضي والحاضر في السياق القومي.

وميريك مثقف شيوعي سابق أصبح بعد الغزو السوفيتي منشقًا متحمسًا. وخلال سنوات الانشقاق أدار جريدة وكتب تقارير الاجتماعات السرية واحتفظ بمراسلاته، مؤكدًا بذلك قلة حذره كما يقول زملاؤه المقربين. وتمثلت إجابة ميريك لهم فيما يأتي: هو والآخرون لا يفعلون شيئًا معارضًا للدستور وإن الاختباء والشعور بالذنب سيشكلان بداية الهزيمة. ومع ذلك قرر التخلص من هذه الوثائق بسبب الجو العام والموقف السياسي، فإن كان الدستور ضمن حقاً حرية الحديث فإن القوانين تعاقب كل ما يمكن وصفه بإضرار أمن الدولة. ولا نعرف أبدًا متى ستصرخ الدولة قائلة بأن هذا الكلام أو ذاك يضر بالأمن (LRO : 15). هكذا قرر إخفاء وثائقه، ولكن قبل أن يشرع في ذلك أراد أن يصفي أمرًا مع عشيقة سابقة له اسمها زدينا Zdena، ظلت محافظة على السلوك الذي نص عليه الحزب حتى بعد غزو بوهيميا. كان يريد استرداد كل الخطابات التي كتبها لها في الماضي، وزارها في المدينة الصغيرة التي تسكن بها، بيد أن هذه المحاولة باءت بالفشل.

بعد عام ١٩٤٨ أدرك قادة الانقلاب أنهم بدأوا يفقدون السيطرة على حركتهم، وأنها غدت مختلفة عن الفكرة التي كونوها عنها في البداية. وشعروا بثورة عارمة وبدأوا إعادة النظر فيها والتنديد بها وإعادة تشكيلها، وكانوا على وشك النجاح في عملهم؛ لأنه في الستينيات زاد نفوذهم حتى إنه أصبح مطلقًا في بداية عام ١٩٦٨. وكانت النوتات الموسيقية للفوجة الكبيرة Grande fugue لـ"باخ" التي أعاد السوفيت كتابتها قد تسربت، والمؤكد:

"أن روسيا التي كتبت الفوجة الكبيرة لكل الكرة الأرضية لم تكن لتسمح بأن تتطاير النوتات الموسيقية في الهواء. ففي ٢١ أغسطس عام ١٩٦٨ أرسلت إلى بوهيميا جيشاً من نصف مليون جندي، وبعد ذلك بقليل غادر نحو مائة وعشرين ألف تشيكي البلاد، ومن بين من ظل بها أجبر حوالي خمسمائة ألف على ترك أعمالهم للانتقال إلى ورش صغيرة في أعماق البلاد وإلى مصانع بعيدة ولقيادة اللواري، أي نقلوا إلى أماكن لا يستطيع أحد أن يسمع صوتهم منها إلى الأبد" (LRO : 30).

وبدءًا من هذه اللحظة بدأت عملية محو أسماء الذين ثاروا على شبابهم، ومن بينهم ميريك. كان يريد شطب عشيقته السابقة زدينا من ماضيه: حاول هو أيضًا نسيان ماضيه وإعادة كتابة تاريخه الشخصي بصورة تجعله جديرًا بشخصيته البطولية الجديدة، شخصية المنشق، وكان يشعر بالخزي من عشيقته السابقة التي يذكره ولاؤها المضحك للحزب وقبحها البدني التواضع الجمالي لشبابه. كان يريد طمس لحظات حياته الأقل مجدًا والأقل جدارة حتى يصبح تاريخه الخاص سردًا لمصير لامع، فقد أصبح شبيهًا بمن يطمسون التاريخ الرسمي. فنحن نعدّل تاريخنا

الخاص كما نعدّل التاريخ العام: هناك توافق بين الآليات النفسية والآليات التاريخية، وهذا أيضًا يشكل جزءًا من مهنة الكاتب الذي تتمثل مهمته في إعادة الكتابة بطريقة لا نهائية وفي نقل هذه الكتابات وتعديلها. ويتمثل عمل روايات كونديرا ولاسيما هذه الرواية في تعديل - ونقل وإيجاد - اختلاف من جزء إلى آخر، ويتمثل عمل روايات كونديرا فيما يأتي: تعديل التاريخ الذي تم سرده، ومن ثم التطوير اللانهائي للتواريخ. وتبدو حركات ميريك في هذا الصدد خير مثال:

"وإذا كان يريد محوها من صور حياته، فإن ذلك لا يرجع إلى عدم حبه لها، ولكن بالأحرى لأنه أحبها. لقد مسحها هي وحبه لها، لقد ظل يحك صورتها حتى اختفت مثلما أخفى قسم دعاية الحزب كليمنتيس من الشرفة التي ألقى منها جوتفالد خطابه التاريخي. لقد أعاد ميريك كتابة التاريخ بأسلوب الحزب الشيوعي تمامًا، بالأسلوب نفسه لكل الأحزاب السياسية، بالأسلوب نفسه للشعوب كافة، بالأسلوب نفسه للإنسان" (*LRO* : 41).

ويعلق الراوي: "إن الإنسان لا يسعى لأن يكون سيدًا للمستقبل إلا ليتسنى له تغيير الماضي". أراد ميريك، بقضائه على صور الماضي، أن يعيد كتابة ماضيه حتى يصبح سيد مستقبله. ولكن انتهى اللقاء بالفشل، إذ رفضت زدينا ردّ الرسائل. وعند عودته إلى منزله وجد مفتشين يقومون بتفتيشه بحثاً عن أوراق تورطه لاحتوائها على تحليلات للموقف السياسي ومحاضر اجتماعات ورسائل الأصدقاء. وتم القبض عليه وسجنه، وذلك "مشهد يوضحه التاريخ بطريقة رائعة". وهذا لا يضايقه، لأنهم: "كانوا يريدون أن يمحوا من الذاكرة مئات الآلاف من سير الحياة حتى لا يبقى سوى الزمن النقي للحب البريء النقي. ولكن فوق هذا الحب البريء سيتسطح ميريك بكل جسده كما لو كان بقعة. وسوف يبقى في هذا المكان مثلما بقيت قبعة كليمنتيس فوق رأس جوتفالد" (*LRO* : 44).

أراد ميريك أن يسجل نفسه في قصة التاريخ كبقعة تفسد صفحات هذه المروية. ومثلما هو الحال بالنسبة لقبعة كليمنتيس حيث تعني القبعة النسيان، فإن بقعته هو يجب أن تترك آثارًا وأن تصير أثرًا حتى تظهر خلفية التاريخ وتسجل بهذه الطريقة كل ما نريد إخفاءه ومحوه. حتى لا ننسى النسيان.

وما يهم كونديرا هو من ثم التاريخ الذي يختار قصته والذي يختار نفسه بوصفه قصة. وكما هو الحال بالنسبة لصورة جوتفالد، فإن آثار ما تم فرض الصمت حوله لم تتم كتابتها لكشف النقاب عما تم إخفاؤه، وإنما للتنديد بعالم يقوم بالكشف عن الأسرار عن طريق الخطابات؛ عالم يقوم بصنع الحقيقة. ونرى من ثم أن ما تتم إدانته في التاريخ وعن طريق التاريخ هو طبيعة محكيته وإدعائه تشكيل قص للواقع، بينما كان عليه أن يأخذ في الاعتبار أنه قص بحت.

فجوة الذاكرة التاريخية والثقافية :

يتمثل مشروع كونديرا الأساسي في شن الحرب على الذين يعدلون الصور والوثائق داخل متاهات التاريخ ومعامله مثلما يغيرون أسماء شوارع المدن.

"كان اسم الشارع الذي ولدت فيه تمينا Tamina شارع شفرينوفا Schwerinova. كان ذلك أثناء الحرب وكان الألمان يحتلون براغ. وقد ولد والدها في شارع تشرنوكوستيليتسكا Tchernokostelecka أي شارع الكنيسة السوداء، وكان ذلك في ظل النمسا — المجر. وسكنت أمها عند والدها في شارع المارشال فوش Foch، وكان ذلك بعد الحرب العالمية الأولى. وأمضت تمينا طفولتها في شارع ستالين، وأخذها زوجها من شارع فينوهرادي Vinohrady ليقودها إلى بيتها الجديد. ومع ذلك فقد كانت كل تلك الشوارع شارعاً واحداً. كان اسمه يتغير فقط، وكان يتم غسل مخه بلا توقف بغية فساد عقله" (*LRO* : 243).

ويفسر الراوي أن الاسم يشكل الاستمرارية مع الماضي، فالشوارع والأشخاص التي لا تحمل أسماء ما هي إلا أشخاص بلا ماض ومن ثم تكون أكثر مرونة وأكثر قابلية للاستيعاب في مختلف السياقات التاريخية والسياسية.إنها قابلة للتعيين والتسمية.

إن المحو التاريخي لا يؤثر فقط على الأشخاص ولكن على الشوارع والتماثيل والآثار التي أصبحت أشباحًا، فلكل فترة مؤسساتها السياسية وآثارها - تماثيل وكنائس وغيرها. وإذا كانت الأحداث التاريخية تتغير فإن الآثار تتبع هذه الحركة؛ فيتم وضعها في المخازن وتحل أخرى محلها ثم ترفع بدورها إلخ. إن فجوة الذاكرة التاريخية تعمل هنا بوصفها استرجاعًا للذاكرة anamnèse وتاريخًا آخر يكتب على طرس palimpseste التاريخ التشيكي تاركًا عليه آثارًا ترسيبية تسمح هي نفسها بعد ذلك بجذب خيط التاريخ وفكه وكتابته وإعادة كتابته..

"في تلك الشوارع التي لا تعرف أسماءها تهيم أشباح الآثار التي تم الإطاحة بها، تلك الآثار التي أطاح بها الإصلاح التشيكي فالإصلاح المضاد النمساوي فجمهورية تشكوسلوفاكيا فالشيوعيون، حتى تماثيل ستالين تم الإطاحة بها. وتظهر اليوم بدلاً من هذه التماثيل المحطمة تماثيل لينين بالآلاف في بوهيميا... إن هذه التماثيل تظهر هناك كالحشائش فوق الركام، مثلها مثل ورد النسيان الحزين" (*LRO* : 279).

وكان ذلك أيضًا هو مصير تمثال أول رئيس لجمهورية تشكوسلوفاكيا ت. ج ماساريك T.G. Masaryk الذي أطلق عليه "الرئيس المحرر" (*LRO* : 243). وقد سقط هذا الرئيس في طي النسيان لخلافة آخرين له، آخرهم جوستاف هوساك Gustav Husak الذي نصبه السوفييت في السلطة عام ١٩٦٩، والذي أطلق عليه "رئيس النسيان". وبعد تنصيبه تم تطبيق سياسة "تطبيع"، وهي "تورية يقصد بها إعادة تطبيق السياسة الستالينية؛ أي سياسة اضطهاد ومحاكمات واختفاءات لا في مواجهة الأعداء السياسيين فحسب بل في مواجهة المثقفين وأهل الفن. ومن السهل تبرير قمع الأعداء السياسيين - فكل حزب حاكم يقدر على ذلك، ولكن الأمر أكثر خطورة وأكثر أهمية عندما يتعلق باضطهاد الثقافة، أي اضطهاد ما يمثل جوهر الشعب. وفي هذه الحالة يسعى رجال السلطة إلى طمس كل ما حدث قبل وصولهم الحكم تماما؛ حتى تكون لديهم حرية الحركة لإعادة بناء مجتمع آخر وتشكيل مستقبل أفضل. وباسم هذا المستقبل نهدم الماضي ونمحو ذاكرة الشعب فيما يتعلق بما تبقى له من عقائد وعادات وتقاليد ثقافية ونقوم بتجميل الحاضر. يقول هوبل Hubl:

"بغية تصفية الشعوب يبدأون بإلغاء ذاكرتها، فيحطمون كتبهم وثقافتهم وتاريخهم. ويقوم آخرون بكتابة كتب أخرى لهم وإعطائهم ثقافة أخرى وتأليف تاريخ جديد لهم. ثم يبدأ الشعب ببطء في نسيان ماهيته، وينساه العالم من حوله بصورة أسرع" (*LRO* : 244).

صاحب هذه الكلمات هو المؤرخ ميلان هوبل، صديق الراوي الذي شاطر المثقفين قدرهم. وبعد هذا الحوار بعدة شهور تم القبض عليه وحكم عليه بالسجن لسنوات طويلة، فقد كان قادة البلاد يتخلصون من الثقافة التي تقع فيما وراء الدعاية ويظهرون أنه يمكن ببساطة الاستغناء عن التاريخ وعن الأدب اللذين يقاومان التبسيطات الإيديولوجية. وبهدم الثقافة تم هدم كل معارضة للسلطة، لأن المثقفين هم الذين ثاروا ضد التنظيم الستاليني في تشكوسلوفاكيا وضد الغزو السوفيتي في عام ١٩٦٨. فقد تم إزالة هوية الأمة حتى يتم استيعابها بطريقة أسهل داخل الثقافة السوفيتية.

وليست عملية الطمس بغية إعادة الكتابة اكتشافًا قام به الشيوعيون. لقد وضع أيضًا الراوي هذه الممارسة في سياق تاريخي أكثر اتساعًا، فهو لا يُرجعها إلى عام ١٩٤٨ أو ١٩٣٨، بل يطلب أن نأخذ في الحسبان التاريخ الطويل والتعس للأمة التشيكية عند الحديث عن حركة الإصلاح (البروتستانتي) والإصلاح المضاد (الكاثوليكي). ويحكي الراوي أن اليسوعيين هزموا

الإصلاح التشيكي وحاولوا إعادة تربية الشعب التشيكي بفضل هندسة تخويف تمثلت في "آلاف القديسين المتحجرين من الكاتدرائيات الكاثوليكية الذين غزوا بوهيميا "لينتزعوا روح شعبها وإيمانه ولغته" (LRO : 242). إنها بداية تاريخ التشيك تحت سيطرة الطغاة: الكنيسة، إمبراطورية النمسا والمجر، الألمان، الشيوعيين بعد انقلاب عام ١٩٤٨، وأخيرًا السوفييت الذين فرضوا نظامًا تابعًا لهم تحت رئاسة جوستاف هوساك. وإزاء فقدان الذاكرة هذا هناك استرجاع للذاكرة من قبل المؤلف الذي طمس هو نفسه والذي رد على كل محو لشخصه — فالأمر يتعلق بعدم النسيان وبحفظ الذاكرة — بالكتابة التي تبين عن طريق تحويل نصوص الماضي أن الماضي والمستقبل يمران بإعادة كتابة لا نهائية لها.

الليتوست Litost والتاريخ:

لا يتم وصف "الليتوست" إلا في الجزء الخامس من الكتاب، ولكن كما سنرى يعد الليتوست التيمة الرئيسية للتنويع التي يتضمنها "كتاب الضحك والنسيان" كله. ففي هذا الجزء الذي تقع أحداثه في تشكوسلوفاكيا يتناول الراوي من جديد مسائل الأدب - وفي هذه المرة يطرح مسألة الترجمة عن طريق كلمة تشيكية يرى عدم إمكانية ترجمتها إلى لغات أخرى وهي كلمة ليتوست. ويُقصد بهذه الكلمة "حالة من الألم والعذاب تنشأ عن مشهد بؤسنا وقد اكتشفناه بطريقة مفاجئة" (LRO : 188).

وفي الجزء الثالث من الكتاب، أدى ظهور "ميلان كونديرا" بالاسم إلى تذبذب الحدود بين السيرة الذاتية والخيال وتقليص آخر للمسافة بينهما. وبما أن ميلان كونديرا، بطل الجزء الثالث، قد أجبر على مغادرة بلاده، فليس من الغريب أن نجد في هذا الجزء راويًا مَعنيًا بأنه كاتب في بلد أجنبي لا يتكلم فيه الناس لغته الأم. ويجد خطاب السيرة الذاتية مكانه في وصف الشخصيات التي يقوم بخلقها. إنها شخصيات يتخيل أنها تعيش في بوهيميا مسقط رأسه:

"إنني أنظر إليهم من على بعد كبير يبلغ ألفي كيلومتر. نحن في خريف ١٩٧٧، وينام بلدي منذ تسع سنوات في القبضة الناعمة والقوية للإمبراطورية الروسية، وقد تم إقصاء فولتير من الجامعة، وجُمعت كتبي من كافة المكتبات العامة وألقي بها في كهف من كهوف الدولة. انتظرت بعد ذلك سنوات عدة، ثم ركبت سيارة وذهبت إلى أبعد مكان ممكن نحو الغرب، حتى مدينة رين Rennes حيث وجدت منذ اليوم الأول شقة في أعلى دور في أكبر برج. وفي صباح اليوم التالي، عندما أيقظتني الشمس، فهمت أن نوافذها الكبيرة تطل على الشرق، جهة براغ" (LRO : 297).

وفي هذه الفقرة التي تتضمن سمات حزينة، يوجد الراوي في الضفة الأخرى من نهر الألب Elbe، يعتريه شعور بالحنين، مما يشير إلى أمله القوي في العودة. فالراوي ليس رجلاً غريبًا في بلد أجنبي محرومًا من لغته الأم فحسب، ولكن بوصفه كاتبًا فهو أيضًا محروم من جمهوره، وكل تأمله في خصوصيات اللغة التشيكية تتخلص في كلمة "ليتوست". وبعيدًا عن إزالة حدود اللغات ومشكلة الترجمة، فإن هذه الكلمة تنفصل عن كل واقع، إنها نقيض الذرائعية الواقعية والاستسلام والتنازل. ويقدم الراوي "نظريته" عن الليتوست الذي يربطه بالأحداث التاريخية. وفي المثال الآتي، يمكننا استنتاج أن الليتوست هو الذي يتكلم بدلاً من العقل:

"ليس من قبيل الصدفة على الإطلاق أن نشأ مفهوم الليتوست في بوهيميا. فتاريخ التشيك- الذي يعد تاريخًا لثورات أبدية ضد الأقوى، هذا التوالي للهزائم الجليلة التي حركت مجرى التاريخ وأدت إلى ضياع الشعب الذي شن هذه الثورات — هو تاريخ الليتوست. وعندما احتلت آلاف الدبابات الروسية في عام ١٩٦٨ هذا البلد الصغير الرائع، قرأت على جدران بلدة هذا الشعار: نحن لا نريد الحلول الوسطى، نحن نريد النصر!" هل تتصورون؟ ففي ذلك الوقت لم

يكن هناك خيار إلا بين أشكال من الهزيمة لا أكثر، بيد أن هذه المدينة رفضت الحل الوسط وأرادت النصر ! لم يكن ذلك العقل الذي يتحدث وإنما الليتوست ! من يرفض الحل الوسط ليس أمامه في النهاية أي خيار سوى أسوأ هزيمة يمكن تخيلها (LRO : 230-231).

والليتوست، ذلك المفهوم الذي لا توجد كلمة فرنسية للإشارة إليه، هو إذن نوع من الاستعداد المازوخي للشعور بالفشل ونوع من الميل للهزيمة لا بسبب القبول (قبول الاحتلال السوفيتي في هذه الحالة)، ولكن بسبب الانسحاب والإعفاء. وهذا يمكن أن يفسر قبول الاحتلال السوفيتي، لأن الليتوست يمثل نوعًا من الحجة. ويمكننا افتراض أن هذا الشعور غير قابل للترجمة لأنه يمثل مجموعة من التجارب والصدامات والعلاقات مع التاريخ، وهي علاقات غيابية ومنحرفة. والليتوست بالنسبة للتشيك اسم التاريخ، أي علاقتهم الفاشلة بالتاريخ. وهذا ما يجعل من تاريخ تشكوسلوفاكيا تاريخًا فريدًا بالنسبة لكونديرا، فالتشيك وحدهم هم الذين يستطيعون فهم ما يدفع بالضرورة الكاتب إلى أن يجعل من التاريخ سردًا أقطعَ، أي أخرق، أعوج، غير مكتمل. وتشير كلمة أقطع إلى أن به نقصًا: إنه سرد ذاتي، سرد الراوي قبل كل شيء، سرد لا يستطيع الإلمام بحقيقة التاريخ كلها، ولا يمكن له سوى أن يقدم رؤيته ورسومه التخطيطية للتاريخ. والأمر يتعلق أيضًا بسرد تجربة فريدة هي تجربة التشيك. وهو سرد أقطع وبالتالي أخرق، وهنا تطرح مسألة المهارة وانعدامها. فمؤلف الرواية في المنفى ويعلم جيدًا أن روايته لن تنشر ولن تقرأ في بلده الأصلي. لن تصل الرسالة، ومن الطبيعي أن يستشعر المؤلف/الراوي — هو أيضاً — شعور الليتوست. والسرد أقطع، وبالتالي غير مكتمل.

ويمثل الليتوست شعور التشيك الوجودي بحثاً عن الأعمال التي فاتتهم، ويستخدمه كونديرا بوصفه صورة تدل على أبناء جيله الذين أرادوا محتوًى إنسانيًا للاشتراكية وفشلوا في مواجهة الدبابات السوفيتية. وينتشر شعور الليتوست في كل الكتاب مثل التنويعة. إذ أنه موجود لدى ميريك الذي رفض التخلص من وثائق من شأنها أن تورطه قبل أن يحل مشكلته مع زدينا، وهو يعرف جيدًا أن الشرطة ستستولي على هذه الوثائق. إنه شعور "الليتوست" الذي دفعه للتصرف بهذه الطريقة : إنه يعرف أن الشرطة ستقبض عليه، ولكن— لأنه شهيد قضيته — سيترك بقعة على ثوب التاريخ المثالي. ذاك هو شعور الراوي "ميلان كونديرا" الذي نظر إلى رقصة شباب الشيوعيين التي أُقصي عنها والتي يعرف أن لا مجال للعودة فيها. ولكنه يحرص مع ذلك على إبراز غيابه وحجبه عبر الإشارة إلى "الليتوست"—الحنين:

"[....] رغم أنني لم أكن في جانبهم فإنني كنت أنظر إليهم مع ذلك وهم يرقصون برغبة وحنين، ولم أكن قادرًا على غض طرفي عنهم" (LRO : 109).

وكلمة ليتوست لا تقدم تحديدًا فحسب للون الأحداث التاريخية الأخيرة بصورة أو بأخرى في تشكوسلوفاكيا وعن طابعها القدري، ولكنها تظهر حقائق اللغة والثقافة التشيكية وكذلك عملية كتابة الكتاب. فهذه الكلمة لا تشير إلى الهزيمة على المستوى التاريخي فحسب، بل تشير أيضًا — من خلال تجلياتها التنويعية المتباينة — إلى هزيمة نص التاريخ. وهذا النص لا يمكن أن يكون سوى سلسلة من التكرار اللانهائي لمشهد غير منتهٍ وغير قابل للانتهاء.

ويعد استخدام التنويع في "كتاب الضحك والنسيان" طريقة لإبطال خطِّيَة أي سرد يعالج التاريخ. ويجب الأخذ في الاعتبار أن الأدب يحاول عدم مصادقة ما يحاول التاريخ دائماً — لأسباب مختلفة، سياسية وأيديولوجية ومنهجية — المبالغة في إقراره. ويتمثل استخدام التنويع في إبراز تعديلات التاريخ من فصل إلى آخر: التعديلات التي نقوم بها نحن وتلك التي يقوم بها آخرون. إن منهج كونديرا الروائي يسير في هذا الاتجاه: تعديل القصة التي يتم سردها، ومن ثم التطور اللانهائي للتواريخ/القصص. بإجمال، فإن رواية كونديرا تعمل على تكوين تربيعات

التاريخ، ولا يمكن سوى لهذا العمل المتعلق بالتخييل، وهذا العمل الخاص بتقريب العناصر وإبعادها هو وحده القادر على السماح بتقديم صور التاريخ المتباينة.

المراجع :

Hutcheon, Linda 1988a. - "Historiographic Metafiction". In : *The Canadian Postmodern*. - Toronto: Oxford University Press.

Hutcheon, Linda 1988b. - *A Poetics of Postmodernism*. - New York: Routledge.

Kibédi-Varga 1990. - "Le récit post-moderne". In: *Littérature* n° 17.

Kundera, Milan 1985. - *Le livre du rire et de l'oubli*. - Paris: Gallimard.

Paterson, Janet 1993. - *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les presses de l'Université d'Ottawa.

Veyne , Paul 1978. - *Comment on écrit l'histoire*. - Paris:Seuil.

الغنائية والمفارقة الزمانية: البيداجوجيا التأريخية في شعر قسطنطين كافافي

ناتالي ميلاس / ت: بشير السباعي

الرؤية السردية في شكلها الواقعي، الخطّي، هي الجنس الأدبي، بل يمكن القول إنها مفهوم الزمن الذي يحكم كتابة التاريخ. ومن المفروض أن الجنس الأكثر بعدًا عن كتابة التاريخ هو الشعر الغنائي؛ لأنه، عمومًا، يؤكد اللحظة المنفصلة، لا الديمومة أو الاستمرارية، فهو يفصل اللغة إلى أبعد حد ممكن عن إحالتها إلى الواقع، ويميل إلى التيمات المألوفة أو عبر التاريخية، وعندما يعالج موضوعات تاريخية، فإنه إنما يعالجها على نحو بطولي أو مادح. وهناك استثناء لهذا الخطط التصوري عن الاستبعاد المتبادل فيما بين الشعر الغنائي والتأريخ هو الشاعر اليوناني-السكندري قسطنطين كافافي، الذي يصف نفسه بأنه «مؤرخ - شاعر». ودعوني أستشهد بتصريح رواه واحد من أوائل من كتبوا سيرة كافافي[1] :

> أملك مقدرتين: كتابة الشعر أو كتابة التاريخ. إلا أنني لم أكتب التاريخ من قبل، وقد فات الأوان. وسوف تسألني كيف يمكنني أن أعرف أن بوسعي كتابة التاريخ ؟ إنني أشعر بذلك. وقد مررت بتجربة التساؤل: «كافافي، أيمكنك كتابة روايات ؟»، فهتف عشرة أصوات: «لا !» ثم تساءلت: «كافافي، أيمكنك كتابة مسرحية؟»، فهتفت أيضًا خمسة وعشرون صوتًا: «لا!» ثم تساءلت مرة أخرى: «كافافي، أيمكنك كتابة التاريخ ؟»، وكان بوسع مائة وخمسة وعشرين صوتًا أن ترد: «يمكنك ذلك» (ليدل ١٩٧٤، ص ١٢٣، نقلاً عن مالانوس ١٩٧١: ص ١٤٨).

كان كافافي قارئاً مولعًا بالتاريخ وعليمًا به. والباحثون الذين أمعنوا النظر في ملاحظات قراءاته يشيرون إلى أنه، من جهة، انخرط في مناقشات تأريخية بالغة الدقة حول مدى مصداقية بعض الوثائق، مثلاً، أو حول السعر الدقيق لقطعة من الحرير الوردي في عام ٣٠ قبل الميلاد، أو حول توافر ورود طازجة في مقدونيا في شتاء عام ١٩٠ ق.م، كما أنه، من جهة أخرى، قد اتخذ موقفا في السجالات المتعلقة بتفسير التاريخ.

ونجد في شعره آثارًا لهذين الجانبين لقراءاته التاريخية: الدقة في التفاصيل التاريخية والالتزام في أيديولوجية التاريخ وفلسفته، خاصة فيما يتعلق بالمناقشة حول الهيللينية الجديدة، أي حول الصلة بين انحداثة اليونانية وماضيها. فنحو أواخر القرن التاسع عشر، توزعت هذه المناقشة إلى موقفين: فالموقف الأول، المستند إلى أطروحات جيبون وريهنان، قد نظر إلى الحداثة اليونانية بوصفها في قطيعة مع ماضيها المباشر - المسيحية، الإمبراطورية البيزنطية - وإن كان قد وصلها وفق صيغة زمانية للنهضة باليونان القديمة، العقلانية والوثنية. أمّا الموقف الثاني فقد دافع بالمقابل عن استمرارية الثقافة اليونانية عبر بيزنطة والمسيحية، ونظر إلى الهيللينية الجديدة وفق صيغة ديمومة متواصلة (هاس، ١٩٩٦: ص ص ١٧-٢٦). ومن الواضح أن كافافي كان مؤيدًا لهذا الموقف الثاني. وهو يرى أن هذا الموقف يتضمن أيضًا اتخاذ موقف يمكن أن نسميه اليوم بأنه موقف مضاد للاستشراق. وذلك بالبدء مع جيبون الذي كتب مثلاً في كتابه الرائع انحطاط وسقوط الإمبراطورية الرومانية أن الإمبراطورية البيزنطية قد «عاشت ألفًا وثمانية وخمسين عامًا في حالة من الخراب السابق للأوان والمقيم» وأن «... رعايا الإمبراطورية البيزنطية [...] إنما يحملون ـ ويجرون ـ العار على اسمَي اليوناني والروماني» (جيبون، ٢٠٠٣)، وقد نظر تراث كامل من الخطاب الأوربي الشمالي في القرن التاسع عشر إلى العصر البيزنطي ليس فقط بوصفه عصر انحطاط، وإنما أيضًا بوصفه عصرًا يتعارض تعارضًا حاسمًا مع كل أنوار اليونان القديمة. وقد ذهب البعض إلى حد التأكيد أن اليونانيين المحدثين لا تربطهم أي صلة انتماء -ـ ثقافي أو تاريخي أو حتى عرقي - باليونانيين القدماء، وهو ما يعني إدراجهم في فئة الشرقيين العامة والكولونيالية. والحال أن كافافي، بتأكيده عبر أعماله المنشورة استمرارية العرق والثقافة اليونانيين، خاصة عبر اللغة اليونانية، قد أدار ظهره لرؤية نقائية كما لمفهوم ترابي للهيللينية. وكما يلاحظ ذلك ببلاغة الروائي الإنجليزي إ. م. فورستر:

> كان النقاء العرقي يزعجه، كما كانت تزعجه المثالية السياسية ... والحضارة التي كان يقدّرها كانت مزيجًا يهيمن فيه العنصر اليوناني، وكان يندرج فيه، من عصر إلى آخر، أجانب، لكي يعيدوا صياغة هذه الحضارة ولكي يعيدوا صياغة أنفسهم .. وإذا كان العنصر اليوناني قد تلاشى من جراء ذلك، فليست لذلك أهمية تذكر: ذلك أنه قد أدى مهمته وترك على ربوة آسيوية موغلة في البعد قطعة عملة تحمل البروفيل الجميل للك تأثر بالهيللينية. إن بركليس وأرستيديس وتيميستوكليس إنما يعدون مستبدين نموذجيين. فماذا يعرفون عن هذا الامتداد الذي يتزايد دومًا والذي يبدو أنه، عندما كان كافافي يتكلم، إنما يستوعب كل الجنس البشري (فورستر ١٩٥١: ص ص ٢٤٩-٢٥٠).

إن الجانب الأعظم من أعمال كافافي المنشورة إنما يتعامل مع موضوعات تاريخية مستمدة من التاريخ الطويل و- بالنسبة لقرائه الغربيين- الغائم للهيللينية الشرقية، وهي هيللينية مبعثرة في أرجاء ساحة شاسعة تتطابق تقريبًا مع فتوحات الإسكندر الأكبر، وتبقى، أو على الأقل تواصل البقاء، عبر العصور: الهيللينستي والروماني والبيزنطي والعربي إلى حاضر كافافي في الإسكندرية الحديثة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين. وهيللينية كافافي، خلافًا لهيللينية الشعر الغربي، لا هي أثرية ولا أسطورية ولا

مجيدة ولا عالمية. فهيللينية كافافي التي يمكن القول إنها اتخذت طابعًا شرقيًا إنما تصبح هيللينية أجنبية بالنسبة له، كما يعبر عن ذلك في قصيدة غير منشورة كتبها في عام ١٩١٤، «العودة إلى اليونان»:

نحن أيضًا يونانيون – وهل يمكن أن نكون غير ذلك ؟ –
ولكن بأهواء ومشاعر من آسيا
ولكن بأهواء ومشاعر
تبدو غريبة على الهيللينية (كافافي ١٩٩٩: ص٢٧٦).

والحال أن الرهان التاريخي، بل المتعلق بكتابة التاريخ، لشعر كافافي إنما يرتبط ارتباطًا حميمًا بخصوصية تكوين شعره. فهذا الشعر يتميز بقطيعة يمكن إرجاعها إلى عامي ١٩٠٣-١٩٠٤، عندما كابد كافافي ما يسميه بـ«أزمة فلسفية». وقد أعدم آنذاك عددًا كبيرًا من قصائده غير المنشورة ونبذ قصائد أخرى – دون أن يعدمها. وخلال تلك المرحلة، يحرر كافافي شعره من كل أثر للرمزية، ويطور الأسلوب جد الفريد الذي يومئ إلى نضجه، والذي يرجعه هو نفسه – فهو هاوٍ عظيم دومًا لتسجيل التواريخ– إلى عام ١٩١١. وهو أسلوب وصفه النقاد بأنه «واقعي» (انظر الاستشهادات في هاس ١٩٩٦: ص ٣٣٥)، فهو أسلوب خال من زخارف الشعر المألوفة وقريب جدًا، إلى أبعد حد ممكن، من النثر. وفي قصائد مرحلة نضجه، يهتم كافافي اهتمامًا متزايدًا باطراد بموضوعات تاريخية يعيدُ لأجل معالجتها تحوير أشكال كان قد تم هجرها: المونولوج الدرامي، الكتابة على الشواهد، الإبجرامات. وعلى أثر الأزمة أيضًا يصوغ الشاعر أسلوبه الأصيل في التوزيع: فهو يوزع قصائده الجديدة في أوراق منفصلة على مجموعة من القراء، وعندما يجتمع عدد كاف من هذه القصائد، يجمعها في كراسة. ولدى موته، تشكل هذه القصائد مجموع أعماله «المنشورة» أو النهائية – وهي عبارة عن كراستين تتضمنان قصائد مرتبة بحسب موضوعاتها ويحملان عنواني قصائد ١٩٠٥-١٩١٥ وقصائد ١٩١٦-١٩١٨ وأخيرًا ملزمة من الأوراق تحمل عنوان قصائد ١٩١٩-١٩٣٢. وتبقى أيضًا القصائد غير المنشورة والتي كان ما يزال يعمل عليها، وأخيرًا القصائد «المحجوبة»، المنبوذة ولكن التي لم يجر إعدامها.

ومن جهة، نجد أنفسنا حيال عمل جرى الانكباب على بلورة صياغته واختير بعناية، لكننا نجد أنفسنا أيضًا، من جهة أخرى، حيال عمل لم يتم إنجازه بشكل جذري. وكما يشير إلى ذلك الشاعر سيفيريس، فإن عمل كافافي «يجب أن يُقرأ وأن يتم الحكم عليه ليس بوصفه سلسلة من القصائد المنفصلة، وإنما بوصفه قصيدة واحدة، بوصفه «عملًا متواصلاً»... لا يعد منتهيًا إلاّ بموت الشاعر..» (سيفيريس ١٩٨٣: ص٦٣). وعدم الانتهاء يحول دون خاتمة تحليلية لنقد العمل – إذ لا يمكن لأي تعميم أن يصمد إطلاقًا، لكن الخط الواصل بين القصائد المنشورة وغير المنشورة إنما يسمح بأن نلاحظ مؤقتًا بعض السمات التي توحد بين هذه وتلك، وأهم هذه السمات هو التركيز شبه الحصري على موضوع الهيللينية في التاريخ. وقد كتب كافافي قصائد تعالج الكثير من الموضوعات الأخرى، لكنها لا تشكل جانبًا من العمل المنشور بعد عام ١٩٠٤.

والحال أن إدوارد سعيد، وهو قارئ مولع بكافافي، إنما يأخذ عليه امتناعه التام عن الإشارة في شعره إلى مصر الحديثة، العربية، والتي قضى فيها كل عمره تقريبًا (سعيد ٢٠٠٤). ويمكن الرد على هذا النقد بالإشارة أولاً إلى أن من بين القصائد المستبعدة

من العمل المنشور، تتصل قصيدتان بمصر الحديثة [«شم النسيم» (١٨٩٢) و«٢٧ يونيو، ١٩٠٦، الساعة الثانية» (١٩٠٨)]، أو أيضًا أننا في غالبية القصائد الإيروتيكية، وزمانها العصر الحديث، نجد أن أصل الغلمان المحبوبين أوالمحبين غير محدَّد بالمرة؛ ومن ثم يمكن أن يكونوا غلمانًا عربًا أو إيطاليين أو أرمنيين، كما يمكن أن يكونوا يونانيين. لكن الشيء الجوهري ليس هنا، فشعر كافافي، بالرغم من كونه واقعيًا في أسلوبه، ليس شعر محاكاة؛ أي إنه لا يفرض على نفسه مهمة إنتاج صورة أمينة وشاملة للواقع المحيط. فرهان هذا الشعر، إذا ما قرأناه بوصفه عملًا واحدًا، هو بالأحرى رهان مشروع تاريخي: كتابة انتشار الهيللينية واستمرارها في التاريخ.

ولا يوجد عمل تاريخي حول هذا الموضوع، وقد لا يتسنى له أن يوجد؛ ذلك أنه يفتقر إلى حدود زمانية وجغرافية مميزة. والمروية التأريخية إنما تعد بالضرورة مقيَّدة ومحدَّدة بحدود جغرافية تتماشى في الأغلب مع حدود لها أساسها السياسي - لأمة شأن فرنسا أو مصر، أو أيضًا لإمبراطورية كالإمبراطورية الرومانية أو الإمبراطورية البيزنطية، أو لمنطقة: كشرق البحر المتوسط أو إفريقيا الشمالية، أو لها، بشكل أكثر ندرة، أساسها العرقي - قبيلة أو شعب. ثم إن كتابة التاريخ الرسمي والأكاديمي إنما تميل إلى الارتباط ارتباطًا مباشرًا بالسلطة ومن ثم إلى التجلي في إطار تحدده الهيمنة. فالتاريخ الرسمي هو دومًا تاريخ الغالبين. ويتفتت المغلوبون في هذه المَروية الكبرى؛ فهم يفقدون الحدود الواضحة التي من شأنها أن تميزهم بوصفهم ذواتًا تاريخية، وفاعلين جماعيين يصنعون الأحداث الكبرى. ومن وجهة نظر التاريخانية؛ أي من وجهة نظر المنطق التقدمي والغائي للمروية التاريخية، فإنهم يصبحون غير مميزين وبالأخص خارجين عن الزمن، منسيين. وذلك لأن مروية الغالبين، مروية القوة والسلاح، هي أيضًا التي تحدد العصور التاريخية بوصفها حدودا زمانية لكتابة التاريخ وتفرض على التاريخ هذا الشكل السردي الذي يتألف من بداية وأوج واضمحلال ونهاية. وكل من يقعون خارج حدود هذه الصيغة هم في واقع الأمر غير ملائمين أو متخلفون أو غير ناضجين قياسًا إلى معيارية عصر من العصور. وربما نجد لهم وجودًا في كتب الحوليات والأخبار، بيد أنهم يفتقرون إلى الأهمية بالنسبة للحاضر، فيجري نسيانهم. وهذا الافتقار إلى الملاءمة هو بالضبط حال جل الشخصيات التاريخية التي تتخلل شعر كافافي ونسمع صوتها غالبًا فيه.

فمن يتذكر، مثلًا، قيصرون، قيصر الصغير أو بطليموس السابع عشر، ابن كليوباترا وقيصر، آخر ورثة سلالة البطالمة المجيدة، والذي نجد في قصيدة «ملوك سكندريون» (١٩١٢) وصفًا تفصيليًا لردائه الفاخر يوم تتويجه «ملكًا للملوك» وهو في الرابعة عشرة من عمره؟ فهذه الشخصية التي لم تنضج بعد والبالية في آن، سوف يجري اغتيالها بعد ذلك بثلاث سنوات تنفيذًا لأوامر أُكتافيوس، الإمبراطور الظافر. وفي زمن القصيدة، عام ٣٤ قبل يسوع، كانت قضية قيصرون ميئوسًا منها بالفعل: «أحس أهل الإسكندرية تمامًا أن هذا كله لم يكن غير كلمات، وألاعيب مسرحية» (كافافي ١٩٧٨: ص ١٠٦).

وكما يلاحظ ذلك بورسونار وديماراس في حاشيتهما، فإن كافافي إنما يرجع في هذه القصيدة إلى مصدرين تاريخيين: بلوتارك وديون كاسيوس، اللذين يعدِّل روايتهما ويوسعها - ويبتكر كافافي، بالأخص، كل الوصف جد الدقيق والتفصيلي لرداء قيصرون. ومن شأن دقة في التفاصيل المبتكرة تحاكي الدقة التأريخية أن تسمح له بأن يعيد، بلغة التاريخ، خلق شخصية نسيها التاريخ. وفي قصيدة ثانية عنوانها «قيصرون» (١٩١٨)،

تدخل هذه الشخصية حاضر الشاعر الحديث من خلال الثغرات المتعلقة بموضوعها في النصوص التاريخية. وهي واحدة من القصائد التي يمكن تسميتها «تاريخية»، بين قصائد كافافي، والتي تقدم قراءة لوثائق تاريخية، أو قراءة للتاريخ في التاريخ (انظر أيضًا «في شهر هاتور» (١٩١٧)، «إيميلنوس» (١٩١٩)، «إلى أولئك الذين يقاتلون في سبيل العصبة الآخية» (١٩٢٢))، وفي هذه القصيدة، يتحدث شاعر – مؤرخ عن خبرة قراءة تاريخية في الماضي القريب :

كيما أتحقق من أحد التواريخ، وكيما أسلي نفسي أيضًا، تناولت مساء أمس كتاب نصوص ترجع إلى زمن البطالمة. فوجدتها تردد عين التملقات وعين الثناءات في الحديث عن الجميع : فكل واحد منهم هو بدوره عظيم ومجيد وقوي وفاعل للخير، وكل ما يأمرون به مفعم بالحكمة. أمّا زوجاتهم، من أمثال بيرينيس وكليوباترا، فكلهن جديرات بالإعجاب.

كان من الوارد أن أطوي دفتي الكتاب لولا أن إشارة قصيرة وغير مهمة إلى الملك قيصرون قد لفتت انتباهي فجأة.

... آه، ها أنت ذا، بوسامتك الغائمة ! في كتب التاريخ، اختصوك بالكاد ببضع كلمات، ومن ثم يمكن لمخيلتي أن تعيد خلقك بحرية أكثر. لقد جعلتك حكيمًا وجميلاً. وفني يمنح وجهك عذوبة الحلم المؤثّرة. مخيلتي أجادت إعادة خلقك بحيث إنني البارحة، حيث انطفأ مصباحي (تعجلت انطفاءه)، خيل إليّ أنني أراك تدخل إلى غرفتي، شاحبًا ومتعبًا، في كامل ألمك، مثلما لابد أنك كنت في الإسكندرية المغلوبة، آملاً ما تزال في أن يرأف بك الأشرار، أولئك الذين كانوا يتهامسون: « كفانا قياصرة ! » (كافافي ١٩٧٨ : ١٤٥).

هاتان الكلمتان – وهما باليونانية اسم مركب واحد : πολυκοιρανιη – مأخوذتان مباشرة من بلوتارك، الذي يقدمهما صياغة جديدة لما أورده هوميروس(٢)، وهو الأمر الذي يضيف أيضًا طبقتين زمانيتين نصيتين إلى القصيدة التي تتضمن بالفعل الإشارة إلى كتاب النصوص البطلمية، وزمني أحداث القصيدة – زمن القراءة الأولى وزمن ظهور الملك الصبي المتخيَّل. وتوحي لنا القصيدة بأننا نشهد السيرورة التي تصبح بها شخصية منسيةٌ حاضرةً من جديد وتأخذ مكانها عَرَضًا في الزمن. فقيصرون يظهر عن طريق قراءة التاريخ، ولكن بالرغم من ـ وتحديًا لما يتضمنه ـ أرشيف التاريخ المكتوب. ولا تحاول القصيدة إصلاح الثغرة في الكتابة التاريخية أو تصحيحها بسدها وبجعلنا نرى شخصية ممحوة بالشكل الذي من المحتمل أنها كانت عليه بالفعل في زمانها، أو باستعادة مروية مفقودة، رواية تاريخية بديلة. فالتأكيد إنما ينصب بالأحرى على الإثارة التي استولت على الشاعر وهو يستحضر الشخصية. ويظل قيصرون نفسه «غائمًا»، عديم الملامح تقريبًا، والحال أنه عبر هذه العتامة تحديدًا تكتسب القصيدة بعدًا بيداجوجيًا. لأنه إذا كان الشاعر– المؤرخ لا يقدم لقرائه صورة أو وصفًا واقعيًا لشخصية تاريخية، فإنه إنما يبين فعليًا إمكانية الحميمية التاريخية. والمؤرخ– الشاعر، إذ يجسد في شخصه وفي لغته لقاءً بين الماضي والحاضر، إنما يخلق مثال تجربةِ حاضرٍ ماضٍ وماضٍ حاضر.

وهذه القصيدة إنما تنتج ما أود تسميته هنا بالوقع الغنائي للمفارقة الزمانية؛ وذلك لأنها تأخذ شكل القصيدة الغنائية لأجل تصوير شخصيات وأشكال للزمانية تمثل في مجملها ديمومة تاريخية، لكنها تقع خارج حدود المروية التاريخية الكبرى التي لا

تبدو فيها إلاّ بوصفها مفارقة زمانية. ولا يحاول شعر كافافي إعادة إدراج هذه الشخصيات في مروية التاريخ، أي لا يحاول نزع مفارقتها الزمانية عنها، بل يحاول بالأحرى إيجاد موقع وزمان في اللغة يمكن فيهما لهذه الشخصيات أن تدل على ديمومة. ويجري تصوير هذه المفارقة الزمانية الغنائية في قصيدة «قيصرون» من خلال صيغة رغبة إيروتيكية مثلية، تعد عند كافافي إحدى الصور الأكثر أهمية ومفارقة (والصورة الأخرى هي اللغة اليونانية) لاستمرارية الهيللينية في الزمن. وذلك لأن صيغة معينة لهذه الرغبة، بما تنطوي عليه من إيماءات وأسرار ومشاعر متكررة دومًا وجديدة دومًا إنما تخلق استمرارية في التاريخ تختلف اختلافًا أساسيًا عن الاستمرارية التي يمثلها الشكل السردي للمروية. والحال أن الاستمرارية، أو بتعبير أكثر تحديدًا، الديمومة المعبر عنها في مفارقة زمانية غنائية، إنما تأخذ شكل سلسلة من التكرارات غير المحدودة نظريًا تربط، ليس فقط فيما بين الأزمنة المختلفة والأماكن جد المتفرقة للهيللينية القديمة، وإنما تربط أيضًا، ضمنيًا، فيما بين الماضي والحاضر، ومن ثم فيما بين قصائد العمل المنشور التي تقع في الماضي القديم والقصائد الإيروتيكية التي تقع في المدينة الحديثة.

والحال أن «الحالية الصارخة»، إذا ما استعرنا من مارجريت يورسونار تعبيرها بالغ الدقة، للعصر القديم – وللحداثة- في شعر كافافي إنما تنبع من هذه المفارقة الزمانية الغنائية التي تمثل ديمومة تتجاوز الحدود الزمانية للعصور المتعارف عليها في المروية التاريخية. ولا يوجد عند كافافي أي أثر للغنائية الإنشادية، ولا للمؤثرات الشعرية التي تطرح عنصرًا من الماضي خارج الزمن اليومي، بهدف إعطائه قيمة مثال مفارق للتجربة أو مجاوز للزمان، ومن ثم تجعل الماضي بطوليًا أو تذكاريًا أو أسطوريًا.

وقد قال الناقد اليوناني بيير فلاستوس عن قصائد كافافي: إنها «أشبه ما تكون بقواعد لا تنتصب فوقها تماثيل» (أورده سيفيريس: ص ٧٧). وهي قصائد حافلة بشخصيات وبلحظات لم تحظ حتى بقواعد في كتابة التاريخ، فهي حافلة بشخصيات صغيرة عادية ولا اسم لها (صائغ، نحاتون، تجار، مراهقون عاشقون، محتضرون وموتى، متشاعرون، سوفسطائيون) وشخصيات قليلة الشأن تركت آثارًا عديمة الأهمية في حوليات التاريخ، كأنطيوخس الرابع «ابيفانوس»، الذي كان ملكًا على جزء مما هو الآن سوريا، والذي شهد، وعاش بعد، الهزيمة الكاملة للملوك الهيللينستيين المقدونيين في عام ١٦٨ قبل المسيح، أو الهزيمة الكاملة لديميتريوس سوتير، ابن أخيه، الذي يجري إدخاله إلى القصيدة المتصلة بموضوعه بهذه العبارة: «كل توقع من توقعاته ثبت أنه باطل» («ديميتريوس سوتير، ١٦٢-١٥٠ ق.م»).

وبما أن المفارقة الزمانية الغنائية تهتم بكل ما يتجاوز المرويات التاريخية الكبرى، فإنها تتيح موقعًا نصيًا للكثافة التاريخية للفشل، للهزيمة، وبالأخص لما يبقى بعد الفشل، ما يتواصل عبر الهزيمة، وليس بالرغم منها. ومن غير الوارد لديميتريوس سوتير، مثلاً، أن يقهر اليأس، أن يجد خلاصه خارج الزمن – فهذا معناه السقوط في الوهم المحض. والهيللينية كما يقدمها عمل كافافي إنما تتواصل عبر الخسارة واليأس، وهي محايثة للفشل وتتجاوزه أيضًا، إذ تبقى بعده. وهذا هو السبب في أن تواصُل هذه الهيللينية يفلت من منطق المروية. إذ كيف يمكن أن نروي حكاية ما يحدث بعد النهاية الحاسمة، ما يستمر بعد الهزيمة الأخيرة، ما يواصل البقاء خارج زمانه الخاص، أو خارج ما تحدده مروية التاريخ الكبرى بأنه لحظته الملائمة؟

يوحـي لـنا عمـل كافـافي بـأن هـذه الديمومـة لا تشـتغل وفـق نظـام المـروية أو أنهـا، إن جاز القـول، غـير قابلـة للسـرد، لأنهـا تـتكون مـن حشـد، قـد يكـون لانهائـيًا، مـن الحكايات الصـغيرة المـتفرقة الـتي لا تقـود إلى أي مكـان، ومـن كمـية مـن الإيمـاءات والألـوان وأسـاليب المتعة، ومـن الآثـار المهجّنة والبقايا الـتي نسـينا أصـلها. ومـن ثـم نجـد أنفسـنا حـيال كـتابة للتاريخ تخص الشعر الغنائي على نحو ما يمارسـها المؤرخ - الشاعر كافافي.

الهوامش :

١- «أنا مؤرخ-شاعر. وأنا لا أقدر على كتابة روايات، أو للمسرح، لكن أصواتًا باطنية تقول لي إن مهمة المؤرخ بمقدوري. بيد أنه قد فات الأوان...» (ورد في مقدمة بقلم تيودور جريفا لترجمة لقصائد مختارة من كافافي، لوزان، ١٩٤٧، ورد في كافافي ١٩٧٨: ص ١٦).

٢- " ουκ αγαθον πολυκοιρανιη " الإلـيادة II ٢٠٥. أوديسـيوس هو الذي يقول ذلك لجندي عادي وهو يحـاول إعـادة جمـع الجـيش الآخـي الذي يتهيأ لمغادرة طروادة بعد خطبة أجاممنون الزائفة. ومن الواضـح أن الإشـارة هـي إلى الصـراع بـين بطلـين شـهيرين: أخيل وأجاممنون، الأمر الذي يجعل استشـهاد بلوتارك بهذا القول، في معرض الإشارة إلى قيصرون وأغسطس، مفارقة سـاخرة.

ببليوجرافيا

Cavafy, C. P. 1999 – *Apanta Poietika* – Athènes : Ypsilon.

– 1963 – *Poiemata*, éd. George Savvidis, vol. I & II – Athènes : Ikaros.

– 1978 – *Poèmes*, trad. Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras – Paris : Gallimard.

Forster, E. M. 1951 – *Two Cheers for Democracy* – London : Edward Arnold.

Gibbon, Edward 2003 – *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Hans-Friedrich Mueller éd. – New York : Random House.

Haas, Diana 1996 – *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy : Les années de formation (1882-1905)* – Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Liddell, Robert 1978 – *Cavafy : a Biography* – New York : Pocket Books.

Said, Edward 2004 – « Thoughts on Late Style » *In* : *London Review of Books*, August 5, 2004.

Seferis, George 1983 – « Cavafy and Eliot – a Comparison » *In* : *The Mind and Art of C. P. Cavafy: Essays on His Life and Work*. Denise Harvey éd. – Athènes : Denise Harvey & Co (éd. orig.1947).

Vayenas, Nasos 1983 – « The Language of Irony (Towards a Definition of the Poetry of Cavafy) » *In* : *The Mind and Art of C. P. Cavafy: Essays on His Life and Work*, Denise Harvey éd. – Athènes : Denise Harvey & Co (éd. orig.1947).

خورخي سمبرون

الأنا، التخييل، التاريخ

دانيال زيو / ت: كاميليا صبحي

لاشك أن تأرجح النوع الأدبي هو أحد المظاهر المميزة لأعمال خورخي سمبرون منذ أربعين عاما، أو هو على الأقل أحد أعراض العلاقة التصارعية بين الرواية والتاريخ في أعماله منذ أن نشر الرحلة الكبرى Le grand voyage عام ١٩٦٣. وأحدث أعماله، عشرون عاما ويوم Vingt ans et un jour، يثبت مجددًا مدى اهتمام المؤلف الفرنسي الإسباني بتساؤلات تتعلق بأنواع الكتابة، يصاحبها أحيانًا تراتب يذكرنا بالتأرجح الأرسطي بين الأنواع الراقية والأنواع الدارجة. يقول الراوي إن "مايكل ليدسن Michael Leidson ليس روائيًا" (سمبرون ٢٠٠٤ : ٣٤) ومايكل ليدسن – أحد شخصيات الرواية – هو جامعي أمريكي جاء ليتقصى الحقائق في إسبانيا بشأن الحرب الأهلية، ونظرًا لتخصصه، لن يقف موقف الروائي إزاء المشكلات السردية. "لو أنه كان روائيًا" ـ كما يوضح الراوى ـ "لكان كل هذا (أى مجموع الشهادات والمعلومات التى قام المحقق بجمعها) التحم مع سديم رواية تجرى كتابتها، أو لكان أثار الحركة الحلزونية الدافعة نحو المركز والتى عادة ما تفضي إلى ميلاد سديم روائى. ولكن ليدسن لم يكن روائيًا، ولم تكن مشكلات الطرح الروائى تتراءى له على هذا النحو" (المرجع السابق). وكان ليدسن نفسه قد طرح قبلها بعدة صفحات قضايا منهجية، يقول: "من أين أبدأ القصة إذن؟ من البداية، هذا بدهى، يفضل دائمًا أن نبدأ من البداية. ولكن القول أسهل دائمًا من الفعل. فقد أدرك مايكل ليدسن مجددًا أنه ليس من السهل تحديد اللحظة التى تبدأ فيها الحكاية: منطقيًا، من أين يجب للسرد أن يبدأ" (سمبرون ٢٠٠٤ : ٢٦).

هل يسخر الراوي من شخصيته، هذا المؤرخ الذى أربكته إدارة القص؟ ستختلف درجة التقاط القارئ لمغزى هذه السخرية بحسب مدى معرفته السابقة بأعمال سمبرون. فقد صدر هذا العمل أولا في إسبانيا عام ٢٠٠٣ قبل أن يترجم إلى اللغة الفرنسية عام ٢٠٠٤، الأمر الذى لم يحدث لسمبرون من قبل سوى مرة واحدة عام ١٩٧٧ – ١٩٧٨، وكان اسم العمل هو السيرة الذاتية لفيدريكو سانتشث Federico Sanchez. وعلى أية حال، فالأمر جَلي بالنسبة للقارئ الفرنسي المتابع لجميع نصوص سمبرون الصادرة في معظمها في إطار منظومة النشر الفرنسية. وانطلاقًا من هذا، لنعد إلى تصريحات سابقة لسمبرون ...

أهم هذه التصريحات سوف أردده كرجع الصدى في عرضي هذا، يقول: "الرواية هي أرقى فنون الكتابة" (سمبرون ١٩٩٨: ٩١). هذا التأكيد - الحديث نوعًا ما- يدعم ذلك التصور الضارب في القدم بشأن إعلاء قيمة الكتابة الروائية، أى أن البعد الساحر للراوى في كتاب "عشرون عاما ويوم" لا يأتى إذن بجديد. غير أن ذلك "الفن الأرقى" ليس بهذه التلقائية والبدهية في أعمال سمبرون نفسه. فالرواية عنده تبدو أقرب إلى المثل الأعلى الذى لا يتم بلوغه دائمًا. فمنذ صدور الرحلة الكبرى عام ١٩٦٣ تتنوع تلك المؤشرات النوعية طبقًا لتعاقب رواية / قصة شبه منتظم. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المؤشرات المتعارف عليها ليست حتمية، كما أنها لا تعتمد دائمًا على إرادة المؤلف وحده، بل هي في حد ذاتها لا تخلو من الإبهام. فهل تتيح معرفة النصوص معلومات أكثر؟ لابد أن نقر الآن أن جزءًا من السرد الذاتى يدخل ضمن كتابة جميع تلك النصوص، بما فيها أكثرها انتسابًا إلى مبدأ التخييل. أما إذا أخذنا تلك النصوص على حدة فلن نجدها تشى دائمًا بمعلومات أدق من تسميتها بالرواية أو القصة، فهذه النصوص لا تفصح، على سبيل المثال، عن مفاتيح تتيح لنا الولوج إلى الشخصيات في عالم روائى، لا سيما في مرحلة مبكرة من أعمال سمبرون لم يكن خلالها معروفًا بعد على نطاق واسع من جمهور القراء. ولما تم البحث فعلا عام ١٩٦٩ عن أوجه شبه بين سمبرون وبيير بوتور Pierre Boutor أحد شخصيات رواية الموت الثاني لرامون مركاردير La deuxième mort de Ramon Mercarder، وهى شخصية مثيرة للسخرية نوعًا، واجهته بصعوبة مشكلتها المتمثلة في الفراغ من قراءة رواية البحث عن الزمن المفقود لبروست Proust. وقد علمنا لاحقًا أن سمبرون قام بعملية إسقاط لذاته بصورة ساخرة في هذه الشخصية وفى هذه الرواية، ولا نستبعد أن الحدود النظرية بين الرواية والسيرة الذاتية كانت قد تلاشت بالفعل آنذاك؛ مما يسمح بكافة أنواع التقييم بصرف النظر عن المؤشرات النوعية.

وعلى أية حال، فإن هذا يقودنا مباشرة إلى مسألة المحاكاة mimesis والتمثيل في التخييل أو من خلالها، أو - على العكس- في السرد الذاتى أو من خلاله، بعد أن تبينا بصورة مؤكدة وجود فكرة السيرة الذاتية كما اتضح من العنوان الإسبانى للرواية الصادرة عام ١٩٧٧، وكما أصبحت هذه الفكرة مدعومة من الناحية الشكلية بالبنية السردية التى تبناها سمبرون في عدد من نصوصه والتي جعلت الراوى هو الشخصية المحورية في حكايته، وجعلته يرويها باستخدام ضمير المتكلم. وهنا تحديدًا نصل إلى نقطة ربط أساسية مع التاريخ.

وبالفعل، (باستثناء تغير طفيف في وداعًا أيها الضوء الباهر Adieu vive clarté، فهو عمل يميل إلى السيرة الذاتية) فإن السرد الذاتى في أعمال سمبرون يمنح "الأنا" مكانة محددة مرتبطة مباشرة بسياق تاريخى محدد يمكن تبينه بوضوح تام. وهناك موقف سردى وكلمة دالة للغاية بهذا الشأن وردت أيضًا في السيرة الذاتية لفيدريكو سانتشث، وهو نص متفرد باستخدامه ضمير المخاطب "أنت" الذى يوجه به سمبرون حديثه إلى ذاته الأخرى ممثلة في القائد السابق للحزب الشيوعى الإسبانى السرى خلال حكم فرانكو، والتى اتخذت اسمًا مستعارًا هو فيدريكو سانشيز: " إنها سيرة فيدريكو سانشيز الذاتية التى أكتبها، أو هي بالأحرى سيرته السياسية مكتوبة في قالب فكتورى نوعًا، ولابد من الاعتراف بهذا: فلا الأحلام ولا حياة فيدريكو سانشيز الجنسية ولا الهواجس المتسلطة عليه لها مكان في هذا العمل إلا باعتبارها مجرد قفزات أو ومضات ذاكرة يمكن لقارئ فطن أن يلتقطها أحيانًا، هنا وهناك" (سمبرون ١٩٧٨ : ٢٤٧).

وعلى الرغم من الاستخدام المرن نوعًا لمصطلح "السيرة الذاتية" فإن هذا السرد يوضح - على العكس من هذا، أو لنقل، على نحو مغاير- نزعة كتابية اتخذت طابع المذكرات. فسمبرون بعيد كل البعد عن الكتابة عن ذاته من خلال عودة إلى طفولتها الباكرة، واضعًا إياها في البؤرة الغائية لممارسته الكتابة كما قد يفعل كاتب السيرة الذاتية. إن السرد الذاتى عنده يبنى على سياق

تاريخي محدد زمنه ومرجعيته بدقة، بحيث يعطي. في حد ذاته ومن خلالها، معنىً مزدوجًا لممارسة الكتابة وللخبرة التاريخية المعيشة التي تقوم عليها، لاسيما أن المذكرات - طبقًا لعرف قديم - تتيح لكاتبها نوعًا من التبرير الذاتي (بل تصفية الحسابات) يتم بصورة استدلالية، ليس عن خبرة حميمة ولكن من خلال المشاركة الفردية في خبرة جماعية. وهذا يصدق على سمبرون الذي ينطلق من خبرة نضالية سرية، على خلفية تاريخية ممثلة في تاريخ الحركة الشيوعية الدولية، لا يمكن لهذه الجماليات السردية أن تأخذ كامل معناها دونها. وحينما يأخذ النص، بهذه المناسبة أو تلك، الشكل التحليلي (ويستخدم سمبرون هذا اللفظ أحيانًا)، فمن باب الاستكمال الأخلاقي والنتيجة الطبيعية، مما يمكن إجراء تفكير تأملي موسع في النظرية الماركسية، كما في رواية أي يوم أحد جميل هذا !Quel Beau dimanche.

أما الشق الثاني للسرد الذاتي عند سمبرون، والذي يضفي على أعماله - بصورة موازية - بُعد الشهادة التاريخية الذي تأكد بوضوح منذ أولى صفحات الكتاب الأول في الرحلة الكبرى، يصرح الرواي: "أحاول أن أعرّف بالأمر، تلك هي غايتي" (سمبرون ١٩٩٩ : ٧٩) . تلك الصفحات التي تخص ما يعتبره سمبرون ثاني الكوارث التاريخية الكبرى في القرن العشرين، ممثلا في النازية وظاهرة الترحيل إلى معسكراتها. في هذه الحالة الثانية، فإن ما عاشه الراوي المؤلف ليس ما عاشه عنصر فاعل كما في الحالة الأولى، ولكن ما عاشته ضحية. على هذا الصعيد ومنذ هذه اللحظة نتبين أن ممارسة الحديث الإرادي عن الماضي ليست من قبيل النقد الذاتي النابع — لسخرية الأمر— من الأرثوذوكسية الماركسية، كما أنه لا يدرج في بند الاعتراف أو التبرير الذاتي الذي تحدثنا عنه بشأن النضال الشيوعي، ولكنه يرجع إلى بعد تطهري مرتبط بمسألة الكلام عند الاقتراب من تجربة الموت "والشر الجذري der radikal Böse "، طبقًا للمفهوم الذي أخذه سمبرون عن كانط.

بعد أن قلنا هذا، يبقى أن الأمر في الحالتين يتعلق بتجربة، أو بتجريب، وخروج للذات عن المركز وهي تمارس كتابة التاريخ، والكتابة عنه. بنزعة تقترب من كتابة المذكرات. وهو يختلف تمامًا عن ذلك التركيز النرجسي الذي يميز كتابة السيرة الذاتية، كما أنه يأخذ ما وراء الخطاب وما وراء السرد في الاعتبار.

ما وراء الخطاب، إذا أردنا أن ندرج ضمن هذه الفئة ذلك البعد التأملي الذي نلمسه في أعمال سمبرون، والذي يجعله ينحى عن الشهادة التاريخية ليحدو بها في اتجاه التأمل الأخلاقي باسم نزعة إنسانية جديدة تقوم على شروط الديمقراطية من خلال خبرة شخصية مزدوجة بالظاهرتين الشموليتين الكبريين، لا تخضع لأي تنازل.

وما وراء السرد، إذا أدرجنا تحت هذا المصطلح المداخلات المتعددة لراو / مؤلف هو في حالة تساؤل دائم عن شروط إنتاج القص والتمثيل السردي، آخذًا في الاعتبار هذه الإشكالية المتسلطة على أعماله منذ بدايتها وحتى نهايتها، والتي أعطيت في البداية مثالاً حديثًا تمامًا عنها. وإليكم الآن مثالاً أقدم، مستمدا أيضًا من السيرة الذاتية لفيدريكو سانتشث ، وفيها يحدث الراوي نفسه فيقول: "لو أنك وجدت نفسك هنا في رواية، لو كنت شخصية في رواية لكنت تذكرت (...) لقاءات أخرى مع دولورس إباروري Dolores Ibárruri (باسيوناريا Pasionaria)، الشهيرة، المثلة القاسية للنزعة المحافظة، والتي سيكون لها دور كبير في إخراج سمبرون من الحزب الشيوعي الإسباني). (...) لو أنك وجدت نفسك هنا في رواية بدلا من أن تكون في اجتماع للجنة التنفيذية للحزب الشيوعي، لكنت تذكرت على الفور أول لقاء لك مع باسيوناريا" (سمبرون ١٩٧٨ : ١١).

ما من شك أنه بعد مضي خمسة وعشرين عاما، مازال الأمر يتعلق بالتساؤلات نفسها الخاصة بالعلة السردية: أرواية هي أم سرد إحالي ذاتي وخاضع للتاريخ؟ ولنقرأ تابع الفقرة: "... لكنت تذكرت (...) لقاءك الأول مع باسيوناريا. لا شيء أكثر منطقية: في اللحظات الحاسمة، تعود الذاكرة دائمًا إلى الجذور بما فيها أشدها قدمًا، تعود إلى أصل اللحظة المعيشة التي نحن منغمسون فيها. أو على الأقل هكذا تسير الأمور في الروايات التي تربط عناصرها بذكاء بنية جيدة" (المرجع السابق). ونلاحظ طبعا السخرية التي تبرز هنا أيضًا، خاصة حينما يضيف الراوي: "أن لها دائمًا تأثيرًا كبيرًا" (المرجع السابق). هذه السخرية التي نلمحها بين السطور تبدو موجهة هذه المرة نحو الكتابة الروائية التي من شأنها إتاحة الفرصة للخبراء في هذا المجال كي يقترفوا جرائم خادعة. ويوضح الراوي بعد هذا فيقول: "إن إضاءات الذاكرة تأتي دائمًا في محلها (...) وعلاوة على هذا هي تمنح للسرد كثافة لا يمكن بلوغها من خلال كتابة تتطور في اتجاه خطي صرف" (المرجع السابق). في هذه اللحظة تحديدًا تتشابك لدى سمبرون ظواهر سردية تحتاج إلى فصل مستوياتها: المستوى الزمني ومستوى التخييل تحديدًا.

ولنحدد طريقة التفكير في الأمر. فطريقة كتابة بعض المواقف الروائية تستدعي أسلوبًا محددًا في تناول البنية الزمنية، خاصة أن ما يقع في إطار التقنية السردية يستدعي أن تعمل الذاكرة الإنسانية بشكل معقد. ومن هذا المنظور فإن الرواية المتميزة لابد أن تتميز بكثافة سردية تحيلنا إلى ثقل وجودي يدخل في إطار فن قصصي لا يمكن لمجرد تطور تاريخي خطي أن يحققه. نحن إذن أمام خيار، مسطح نوعًا ما، بين التخييل الروائي وفرضياته الجمالية في عملية إدارة الزمن من ناحية، ومتطلبات قد تكون من الناحية السردية أكثر إيجازًا، متطلبات واقع الخبرة الفردية المعيشة، الذي من شأنه أن يصنع سردًا خاضعًا للتجربة التاريخية. والواقع أن سمبرون سوف ينفي هذا الخيار في موقع آخر.

فنجد إسهامًا آخر يزكي هذا الجدل في كتاب "أي يوم أحد جميل هذا"، حيث عادت الخطية التاريخية إلى قلب الجدل من جديد، من خلال سرد خاضع للمتطلبات المرجعية اللازمة للشهادة، على الأقل في هذه اللحظة. يقول سمبرون: "كنت قد قررت أن أقص هذه الحكاية تبعًا للترتيب الزمني. ليس حبًا للبساطة، فلا شيء أعقد من الترتيب الزمني، ولا احترامًا للواقع، فلا شيء يفوق الترتيب الزمني في عدم واقعيته. إنه تجرد. اصطلاح ثقافي، انتصار للفكر الهندسي. (...) فالترتيب الزمني هو وسيلة يستخدمها الكاتب لإبراز سيطرته على فوضى العالم، وطبع بصمته عليه، وكأنه الله. تذكروا: في اليوم الأول خلق هذا، وفي اليوم الثاني خلق ذاك، وهكذا. (...) كنت قد قررت أن أقص هذه الحكاية تبعًا للترتيب الزمني لكل ساعة من ساعات أحد أيام الأحد (في معسكر الاعتقال النازي) تحديدًا لأن هذا شيء معقد (...). أي أن الغرور هو ما جعلني أقرر أن أقص هذه الحكاية وفقاً للترتيب الزمني. والساعة الآن التاسعة صباحًا، في صباح هذا اليوم من شهر ديسمبر من عام ١٩٤٤، وأنا أتقدم نحو برج المراقبة ..." (سمبرون ٢٠٠٢ : ١٢٩).

في هذه الفقرة نلمس أولا، وكما هو الحال دائمًا، التأمل نفسه في مسألة الخطية الزمنية، ولكنه يفضي هنا إلى إحداث قطيعة ما، وإلى إجراء قد يدهشنا. ففي اللحظة نفسها التي يصر فيها الراوي على التفكر في عملية إدارة الزمن، إذا به يدمج مستويين من مستويات الزمن: زمن السرد، أي زمن الأنا التي تحكي، وزمن الحكاية، أي زمن الأنا التي يُحكى عنها. وهذه وسيلة معروفة في علم السرديات باسم الاستعارة السردية العكسية، ويمكن رصدها في الغالب في الروايات ذات البنية التي تعتمد على راوٍ خارجي. وهذا الدمج يمكن أن نسميه أيضًا - تبعًا لمنظوراتنا الأخلاقية أو الإبستيمولوجية- خروجًا على شروط التجانس المزعوم في عاداتنا القرائية، أو تفكيكًا حداثيًا، وهو أمر غير ذي بال. وما يهم في الحقيقة هو أن هذه الوسيلة تشهد على بسط معقد لزمن الكتابة قياسًا

إلى الزمن المعيش والمروى، وهذا لا يحدث عادة في الكتابة التاريخية. وفى المقابل، هناك التجارب الروائية المختلفة في هذا المجال والتى تعد مألوفة أكثر بالنسبة لنا.

هذه الكثافة (لنصفها بالوجودية) التى يعطينا سمبرون الإحساس بوجودها من خلال آلية مركبة (ربما، في إطار هذا التجريب لزمن غير منتظم)، هذه الكثافة تنتج حينئذ عن تباعد بين الذات ونفسها، يكون الزمن هو عنصر اختبار هذا التباعد. ويذكرنا هذا بما استطاعت الفينومينولوجيا أن تتصوره، ولكن بصورة نظرية خالصة، بشأن الأنا التى تختبر نفسها من خلال علاقتها بالزمن. ولكننا هنا، بسبب جوهر الموقف الأدبى ولصالحه، إزاء واقع معيش فردى وتاريخى مقدم بصورة فيها مفارقة، وهو إن كان متشظيًا فإن الكتابة منحته تراكمية ما، يقدمها سمبرون من خلال مرايا تغير من شكل الأشياء. ومن هنا تنفجر هذه الزمنية التاريخية المجيدة التى يتظاهر الراوى بتمسكه بها في هذا السرد. يقول سمبرون: "أترى كم هو معقد هذا الترتيب الزمنى. كنت أحاول أن أصحبك معى، في شهر ديسمبر من عام ١٩٤٤، إلى طريق النسور الإمبراطورية المفضى إلى مدخل معسكر اعتقال بوخنفالد Buchenwald . وفجأة، بسبب فارلام شالاموف Varlam Chalamov وقصص كوليما Récits de Kolyma (وهى قصص عن المعتقلات السوفيتية) اضطررت إلى الانعطاف ناحية لندن (ولنلاحظ عبارة "اضطررت إلى") وربيع سنة ١٩٦٩، وإذا بنا الآن نعود إلى أربعة أعوام مضت، في باريس (...) أى إلى عام ١٩٧٥ في عد تنازلى يعود بنا إلى الوراء اعتبارًا من اليوم إلى أربع سنوات مضت؛ أى إلى ٣١ عاما بعد شهر ديسمبر من عام ١٩٤٤... وهكذا في حركة تمضى بالذاكرة إلى الأمام ثم ترتد بها إلى الخلف، شيء غير معقول" (سمبرون ٢٠٠٢ : ٢٠١).

يقودنا هذا إلى التجربة/ التجريب السردى لزمن مبعثر. لا ريب في أن كل هذا يحدث في مجال القص المرتبط بالواقع، أى إن الأمر غير مقصور على السرد الروائى كما قد يفهم من التصريحات الأولى التى وقع عليها اختيارى: أى أنه لا فارق في هذا الصدد بين القص الوقائعى والقص التخييلى.

ولنوضح مجددًا أن هذه الزمنية المتشظية ليست جديدة، فهى موجودة في جميع أعمال سمبرون منذ الرحلة الكبرى، وقد كانت موضع تصريحات دالة للغاية قبل كتاب أى يوم أحد جميل هذا. ولنستشهد أيضًا بفقرة من السيرة الذاتية لفيدريكو سانتشث: "لو أن حكاية فيدريكو سانتشث قُصّت طبقًا للترتيب الزمنى (...) لكان ريكاردو (وهو أحد الرفاق السريين) ظهر على هذه السطور منذ وقت مضى. (...) ولكننى لم أسجل هذه الحكاية طبقًا للترتيب الزمنى، لأننى لست الله الأب، وربما لأنه لا شيء يثير ضجرى قدر النماذج التوراتية والإعادة الزائفة لبناء حياة منذ بدايتها وحتى نهايتها، ربما لأنه ليس للحياة مبادئ أو غايات، وإن كان لها مبادئ وغايات" (سمبرون ١٩٨٧ : ١٦٨ — ١٦٩).

هكذا فإن تمهل الراوى عند مسألة الزمنية في كتاب أى يوم أحد جميل هذا ، يشهد – أو ربما يكون بمثابة عرض – لإشكالية أساسية نرصدها في جميع أعمال سمبرون، وتتمثل في التحرر من مبدأ الخطية، وهو نتيجة طبيعية لممارسة تطبيقية متزامنة حدثت منذ البداية.

والحقيقة أن كل هذا يرتكز على ذلك التصريح الذى أعود مجددًا إليه: وهو أن "الرواية هي أرقى فنون الكتابة" (مذكور آنفا)، كما يرتكز على ظاهرة جمالية أخرى، أو ربما كان الوجه الآخر للظاهرة نفسها: مرجعية الشهادة التاريخية هي هذه المرة محل المساءلة.

قد ذكرنا من قبل أن استخدام كلمة "رواية" ليس ملائمًا هنا، ويحيلنا هذا العجز في المحيط النصى péritexte إلى عجز في الإجابة عن سؤال: "تخييل هو أم تاريخ؟"، لكنه يدرج في إطار منطق تعويضى يأتى فيه النص الفوقى épitexte (تصريحات المؤلف خارج النص) لسد فراغ،

ويزداد كثافة مع ازدياد المكاسب الرمزية التى يحرزها سمبرون - الكاتب - في المجال الأدبي؛ إذ إنه من الصعب ألا نأخذ في الاعتبار ذلك التأثير الذى تمارسه بلا شك شهرة الكاتب المتزايدة على تطور عمله، وعلى الموقف الذي يبنيه لنفسه والذي يدين بجزء من خصوصيته إلى حوار مع القارئ استقر تدريجيًا من كتاب إلى آخر. ومن هنا جاءت اللعبة التى تتعلق بالحدود بين السرد وما حوله، إضافة إلى التصريحات الداخلية التى تأتى ضمن بعض القصص بشأن نصوص سابقة والتي تكتسب بذلك قيمة فوق نصية: وهكذا يُبرز وضع الأدب من خلال تحديد ما يقع خارج النص واللعبة المؤسساتية المتعلقة به.

بل إن أعمال سمبرون كلها مطبوعة بهذا الطابع، بمعنى وجود التزام أخلاقى باسم التاريخ يصل إلى ذروته مع كتابه الكتابة أو الحياة L'écriture ou la vie . ويرتكز هذا الالتزام على موقف جمالى أولى، وبصفة خاصة على إجراء شكلى سنسميه إضفاء التخييل fictionalisation على السرد التاريخى. ويتخذ هذا الإجراء طابعين أساسيين: فهو إما واضح كل الوضوح، وإما يتكشف لاحقًا استنادًا إلى تجربة ما، بما يتيح أيضًا تصريحات شديدة الجلاء داخل العمل نفسه. وإليكم مثالا لكل من الحالتين:

١) في أى يوم أحد جميل هذا، يلجأ المؤلف إلى خروج صريح عن الزمن ليفسح المجال لتأملات حول بروز القومية في أوربا، من خلال راو داخلى هو إكرمان Eckerman الذى يقص حواراته ونزهاته مع صديقه الشاعر الألمانى جوته فوق ربوة إليرسبرج Ellersberg بالقرب من فايمر Weimar أو — للدقة — بمحاذاة معسكر بوخنفالد Buchenwald، حيث كان ليون بلوم Léon Blum، وهو أحد الشخصيات البارزة في الجبهة الشعبية الفرنسية عام ١٩٣٦، مسجونًا أيضًا. نجد المؤلف إذن قد جعل الوزير الاشتراكي السابق معاصرًا للشاعر الرومانسي.

٢) ومن قبل، في كتاب "الرحلة الكبرى" فإن الراوى واسمه جيرار (وهو أحد الأسماء التى اتخذها سمبرون خلال فترة المقاومة) راح طوال رحلة الترحيل إلى معسكرات النازية يتحدث مع صبى من سومور أونوكسوا Saumur-en-Auxois ببورجون Bourgogne. وبعدها بزمن ليس بقصير، يصرح الراوى/الكاتب سمبرون فيقول: "لو أن صبى سومور كان له وجود". صحيح أن الرحلة الكبرى تعد "رواية"، ولكن يجوز أيضًا تلقيها باعتبارها شهادة خالصة كما أعلن سمبرون هذا بوضوح ("أريد أن أعرّف بالأمر، تلك هي غايتي" — مذكور آنفًا)، إضافة إلى أن هذا حدث في فترة لم يكن فيها باستطاعة سمبرون الحكم بشكل مسبق على ما سوف يَؤول إليه مستقبله الأدبى، ومن خلال إشارة إلى نوع أدبى يتسم بالمرونة، جعلنا ندرك الطابع الوقائعي للأحداث التي عاشها على الرغم من الجزء الذى ابتدعه خياله والذى لم يعلن أنه من فعله إلا لاحقًا. وهذا الافتراض ممكن بالطبع أن ينقلب إلى الضد، فمع غياب معلومات عن طبيعة قراء عام ١٩٦٣ خارج نطاق المقربين من سمبرون الذين كانوا يعرفون إلى أى شيء يشير، فإننا نستطيع أيضًا أن نتخيل فرضية أن كان هناك تلق روائى ووقائعى للعمل.

إلا أنه كان يمكن أن ننتبه آنذاك إلى الأمر - ومن السهل طبعا أن نقولها بعدها - من خلال آلية كان لها تأثير ما على بنية هذا النص الأول، ذلك أن الجزء الأول يسيطر عليه فعلا استخدام ضمير المتكلم لراو هو الشخصية المحورية، وهو النموذج النمطى للسرد الذاتى. ومن بين الجمل الأخيرة لهذا الجزء الأول الذى يمثل ٩٠٪ من مجموع النص يمكننا أن نقرأ ما يأتى: "لم

أعد أتذكر إذا كان (صبى سومور الذى يموت في نهاية الرحلة) قال هذا (...) ربما قال لى: "جيرار، لا تتركنى". ويقفز جيرار على رصيف المحطة وسط الضوء الباهر". (سمبرون ١٩٩٩: ٢٥٧). هو تحول سردى، ودخول في نموذج سردى آخر الراوى فيه خارجى، فكل شيء يحدث وكأن جيرار أصبح أحد شخصيات الرواية التى يشار إليها بضمير الغائب، وهو موضوع الجزء الثانى ونهاية النص (١٠٪ من النص)، أو كأن المؤلف يحاول في نهاية الأمر إنقاذ اللعبة الروائية من سطوة سرد له — بالضرورة – طابع الشهادة.

اتسمت أعمال سمبرون إذن منذ البداية بالتأرجح بين التخييل والشهادة؛ مما فتح مجالا حرًا حافظ سمبرون عليه. ولكننا نجده نصا أحدث من هذا بكثير (وداعًا أيها الضوء الباهر) يدلى بتصريح يبدو مهما؛ خاصة لأن تصوره والتعبير عنه جاء متأخرًا، وكأن سمبرون لم يستطع أن يتفوه بمثل هذا الحديث قبل هذا. فنجده ساخطًا على ذاكرته الشخصية وكل ما تنوء به من مواجهتها للتاريخ، يصرح قائلا: "كنت أغضب من العراقيل التى كانت ذاكرتى تضعها في طريق خيالى الروائى. فهذه الحياة المحفوفة بالمغامرة عاقت أحيانًا سبل الإبداع أمامى بينما كنت أزعم أننى أبتدع الآخر، وأغامر في الأرض الشاسعة من أجل الوجود في مكان آخر، من أجل الوجود في الآخر" (سمبرون ١٩٩٨: ٩١).

إنه مشروع كتابة روائية ضارب في القدم هو الذى يحفز سمبرون منذ وقت طويل. مشروع عاقته تجربة معيشة من المواجهات المباشرة مع الحدث التاريخى، الذى ربما تسبب في أن يحيد هذا المشروع عن مسيرته. ويضيف سمبرون: "على نحو ما لم أكن أستطيع أن أصبح كاتبًا — أو روائيًا على أية حال، وفن الكتابة الروائية هو قمة فنون الكتابة – إلا إذا سرت عكس هذه التجربة التى تعمى الأبصار" (السابق). ومعرفة إذا كان سمبرون على حق في الإفراط في تقدير قيمة الرواية على هذا النحو أم لا، هو أمر – هنا تحديدًا – ثانوى. فما يهم هو تلك المواجهة الفريدة بين مبدأ الخلق الخاص بالإبداع الروائى وواقع قادت ضروراته المناضل سمبرون، رغم أنفه، نحو الشهادة التاريخية.

ويبدو أن سمبرون آسف على حيدته عن المشروع الأوّل، بما أن التاريخ هو الذى يقرر له، ويبدو هذا أحيانًا أثناء الكتابة نفسها ("اضطررت إلى الانعطاف ناحية لندن" – مذكور آنفا). ولكن، كما قلت في موضع آخر، فإن الالتزام بالتاريخ هو من ناحية ما عملية إبحار. فبصفته كاتبًا ملتزمًا، أبحر سمبرون في التاريخ. ومتطلبات الواقع جعلت الخيال يحيد، فأعاد استثمار نفسه في مشروع جمالى مقصود مع سبق إصرار طويل الأمد.

لهذا فإن هذه الحيدة عن المشروع الأول لا تؤثر سلبًا على تلقينا "الأدبى" للعمل، بل على العكس، نجد أن سمبرون من خلال ممارسته لمبدأ التخييل يلتزم بمسئولية يسهل ملاحظتها، حيث يجيء مبدأ التخييل ليتطفل على السرد الوقائعى. ومن الناحية الجمالية ربما كان هذا أكثر مواءمة من إجراء (يمكن أن نقول إنه عكسي) يتمثل في بناء نص تخييلى ولصقه بإحالة تاريخية محددة هي مقتل تروتسكى Trotsky على سبيل المثال في نص مثل الموت الثانى لرامون مركاردير La deuxième mort de Ramon Mercarder الذى يقدم باعتباره رواية.

وعن هذه النقطة هناك بعض التصريحات التى تجلي الأمر: فقد كتب سمبرون مؤخرًا يقول: "لا يوجد فن يخلو من شيء مصطنع، ولا ذاكرة حقة دون بنية فنية للذكرى". (سمبرون ١٩٩٣: ٩٦). وبعدها بقليل، في الكتابة أو الحياة، أتى ببعض عناصر حوار مع كلود إدموند مانيى Claude-Edmonde Magny يرجع إلى عام ١٩٤٥، بُعَيْد إطلاق سراحه من المعتقل. في ذلك الحين، ظهر مشروعه الأدبى بالفعل في خطوطه العريضة، يقول سمبرون: "لا أريد مجرد شهادة فحسب. (...) على صعيد آخر، أنا اليوم غير قادر على تخيل بنية روائية مكتوبة بضمير

الغائب. (...) أنا بحاجة إذن إلى "أنا" سردية تغذيها تجربتي وتتخطاها بحيث تصبح قادرة على إدخال شيء من التخييل بها.. تخييل سيكون له بلا شك قدرة الحقيقة على إجلاء الأشياء" (سمبرون ١٩٩٤ : ١٧٥). ولنستشهد أيضًا بفقرة من أى يوم أحد جميل هذا تعد صدى لتلك الكلمات، يقول: "حدث أن اختلقت بعض الأشياء في هذه القصة. فإننا لا نصل أبدا إلى الحقيقة دون بعض الاختلاق، والكل يعلم هذا. إذا لم نخترع بعض الحقيقة فسنظل نمر على التاريخ مرًا، خاصة ذلك الذى حدث لك أنت" (سمبرون ٢٠٠٢ : ٤٠٢).

كان الناقد جان ريكاردو Jean Ricardou قد صنف سمبرون على تخوم حركة الرواية الجديدة، وبرر هذا التصنيف خاصة بالموت الثانى لرامون مركاردير La deuxième mort de Ramon Mercarder الصادر عام ١٩٦٩. وبالفعل يبدو أن لأسلوب سمبرون الجمالى نقاطا مشتركة بينه وبين هذا التيار الذى كان معاصرًا تمامًا له في الستينيات والسبعينيات، لا سيما - إجمالا - فيما يتعلق برفضه للسرد التقليدى بملامحه الخاتلة وبزمنيته التشظية وبالإبهام في التلفظ. وإذا كان سمبرون قد اشترك مع الرواية الجديدة، من الناحية الشكلية، بروابط ضمنية لشبكة أيديولوجية وتناصّية واسعة نسجت ملامحها في المجال الأدبى، وهى روابط لن يستطيع المؤلفون التابعون لدار نشر مينْوي Minuit وحدهم أن يقصروها على أنفسهم، فإن سمبرون يحتل في هذا التيار مكانة متفردة. وهى مكانة ناتجة في الأساس عن ضرورة نابعة من التزام أدبى لم تتحدد قط إشكاليته لدى الروائيين الجدد بهذا الوضوح، ربما باستثناء آلان روب جرييه Alain Robbe-Grillet، من خلال نمط مبهم يقوم على نكران خالص يلائم تطرف راديكالي (أم ساذج؟!) لمذهب جمالى غير متعدٍ.

ويجعل سمبرون المحيط النصى، بنوعه الأدبى غير المحدد نسبيًا، ينعكس على ذلك التشوش الداخلى للعلاقة بين التخييل والشهادة. ويحدد سياق النص كله من خلال بسط خاص لزمنية مفككة تضفي على هذا المشروع الكثافة الوجودية لحاضر كتابة ذاتية مطبوعة بالطابع التاريخى متورطة في تواصل بين النص والنص الخارجى، تضع الحد المائع الذى يفصل بينهما، وبالتالى وضع الأدب ومجاله، موضع التساؤل. وحتى إذا كانت أعمال سمبرون مدينة لملابسات تطور مساره المهنى ، فإن كل شيء يحدث وكأن الكتابة الذاتية للتاريخ التى قلبها التخييل، كانت فعلاً يتمُّ من خلاله تحديد ما هو "أدبي".

ويبقى فعلا تحديد ما هو "أدبي" سؤالا مهما بالنسبة لديموقراطية "دائمًا قادمة" (دريدا)، تجد - مع هذا- أن هناك في الزمن الحالى، على أقل تقدير، تهديدًا سيميولوجيا يثقل على كاهلها، كما يبدو هذا من خلال أزمة تعريف الشيء بنفسه وبما يزيد عليه، كذلك من خلال الانعطاف الخبيث وغير المسبوق لسيرة المحاكاة.

ببليوجرافيا

Semprun, Jorge 1978 – *Autobiographie de Federico Sanchez* – Paris : Le Seuil, pour la traduction française.

– 1993 – *Federico Sanchez vous salue bien* – Paris : Grasset.

– 1998 – *Adieu vive clarté...* – Paris : Gallimard.

– 1999 – *Le Grand voyage* – Paris : Gallimard, « Folio ». C'est cette édition que je cite. Première édition Gallimard 1963.

– 2002 – *Quel beau dimanche !* – Paris : Grasset, « Les cahiers rouges ». C'est cette édition que je cite. Première édition Grasset 1980.

– 2004 – *Vingt ans et un jour* – Paris : Gallimard pour la traduction française.

شعرية التاريخ وأشباح التقدم

عند لوي سيباستيان ميرسيه وفيكتور هيجو

جان فرانسوا هاميل / ت: خليل كلفت

الطوبَوية (اليوتوبيا)، بين الزمن والقص:

لاشك أن النظام الحديث للتاريخية الذي ظهر منذ نهاية القرن الثامن عشر، يشكل أحد العوامل المحدِّدة "للحداثة الأدبية"؛ أيْ لنمط الكتابة والتمثيل الخيالي الذي ينظم الأدب بعد انهيار نظام الأدب بمعناه القديم (Belles lettres). وكما أشار والتر بنيامين Benjamin فإن النظام الجديد للزمن الذي يظهر في عهد الثورات لا يقلب فقط أوضاع التخيُّل التاريخي للمجتمعات الأوربية، بل أيضًا الممارسات التقليدية للقص. ومع تآكل مذهب "التاريخ معلمنا في الحياة" *historia magistra vitae*، الذي يشكل الماضي وفقا له مستودع أمثلة تسمح بإلقاء الضوء على الحاضر ونقل حكمة تقليدية، تواجه الأشكال القديمة لتأمل التجربة أزمة حاسمة[1]. وبالفعل فإن جوانب كبيرة من الأدب الحديث قد قام باكتشافها وتعبئتها ما وصفه هيجل Hegel، في فجر قرن التاريخ، بأنه "الاضطراب والقلق المطلق للصيرورة"[2]. وأمام تراث مفكك، أو على الأقل ما يعتقد أنه كذلك، تراث يصير بالتالي موضوعًا للرغبة، يسعى الكُتاب إلى ابتكار - أو إعادة تحديث - الأشكال السردية التي تأتي لتستعيد ذاكرة ثقافية ولتعيد إدراج الجماعة في صلة قص مشترك. وعلى هذا النحو يمكن تفسير نشوء الرواية التاريخية والانجذاب الرومانسي نحو الأساطير الشعبية وحكايات التراث الشفاهي[3]. ومع أزمة التجربة الزمنية، التي كانت تطبع بطابعها الانتقال من نظام للتاريخية إلى آخر، تجاوبت إذن شعريات جديدة للتاريخ حاولت بصورة بعدية إيجاد وضوح سردي إلى حاضر يفصله عن ذاته إحساس ووعي بوجود تمزق بين الماضي والمستقبل.

ويوضح تاريخ سمات الخطاب السردي الطوبوي بصورة مثالية الارتباط بين الجماليات الأدبية للتاريخ وأنظمة التاريخية. ووفقًا للتعبير الجديد الذي صاغه توماس مور Thomas More (من اليونانية ou-topos، المكان الذي ليس في أي مكان)، تطورت الطوبوية أولا في إطار متخيَّل جغرافي وفي سياق علاقة خاصة بالكتابة باعتبارها إضفاء الطابع المكاني spatialisation على علامات الجماعة[4]. غير أنه تحت دفع عصر التنوير، مع انتشار فكرة التقدم نحو الكمال، يبدأ إضفاء للطابع الزمني على الطوبوية[5]. وتتميز الطوبوية الزمنية uchronie عن الطوبوية الكلاسيكية في إسقاطها لغيرية altérité المدينة الفاضلة إلى مستقبل بعيد وليس في بلد تخييلي،

فتقوم بإحلال مفارقات الزمان محل مفارقات المكان[٦]. وإذا كان هذا التبدل للتراث الطوبوي يشير إلى استنفاد متخيّل إقليمي منحه اكتشاف أمريكا ازدهارًا هائلا، فالأهم أنه يمثل عَرَضًا من أعراض الانتقال من النظام القديم للتاريخية، الذي أدرج التجربة السياسية في ديمومة طويلة سيطرت في داخلها القوة الموحدة للتراث على آفاق التوقع، إلى النظام الحديث للتاريخية، الذي يتميز بإضفاء مُعامل تسارع قوي على الصيرورة وبرفض راديكالي إلى هذا الحد أو ذاك للتجارب الناجمة من التراث. وإن كتابَيْ: "*عام ٢٤٤٠، حُلم يفوق كل الأحلام*" لـ لوي سيباستيان ميرسييه Louis Sébastien Mercier، و"*باريس*" لـ فيكتور هيجو Victor Hugo يجسدان بصورة نموذجية هذا الانتقال: المدينة في الحالتين يُعاد توظيفها بوصفها موضعا ممتازا للإسقاط الطوبوي، غير أنها تجد نفسها واقعة في مستقبل بعيد يجسد المسافة الضرورية لنقد الحاضر. يتلاقى التراث الطوبوي إذن وفلسفة التاريخ، التي تتصور منذ بعض الوقت ظهور الحقيقة حتى في المحايثة المتقلبة للصيرورة.

وإذا كان ميرسييه وهيجو، وبينهما مسافة قرن، قد جعلا من العاصمة الفرنسية بشير التقدم، فإن "طوبويتيهما الزمنيتين" ليستا مع هذا مجرد أصداء للتمفصل الجديد للأزمنة الذي تتبناه المجتمعات الأوربية في عهد الثورات. وبهذا الصدد، لنتذكر أن نظام التاريخية لا يشكل "إبيستيمية"[٧] épistémé يحدد مجموع التمثيلات الممكنة للتاريخ في حقبة بذاتها، بل يشكل إن جاز القول، مثلا أعلى-نموذجًا idéal-type، بالمعنى الذي نجده عند فيبر Weber، أيْ نموذجًا يسمح بفهم معقولية واقع اجتماعي-تاريخي ما وبالتعرف، عن طريق الرجوع إلى هذا المثل النموذج، على تكرارات وديناميات وتوترات واختلافات[٨]. وبعبارة أخرى فإن اللجوء إلى مفهوم نظام التاريخية في سياق تحليل تطور أنواع السرد وأنواعه الفرعية، لا ينبغي أن يُخفي العلاقات المزدوجة في كثير من الأحيان، المعقدة دائمًا، القائمة بين الأعمال الأدبية وأشكال التجربة في عصرها. وعلى هذا النحو فإن كتابي ميرسييه وهيجو يعبران عن تأثيرات نظام جديد للتاريخية على السردية الطوبوية، وفي الوقت نفسه يكشفان عن قلق عميق إزاء تمفصل الماضي والمستقبل. ويبدو لي أن هذا القلق نابع من مفارقة. فمن جهة، النظام الحديث للتاريخية، الذي يميل إلى تجريد التراث من دوره بوصفه أساسا أنطولوجيا، يثير إحساسًا ببطلان الماضي ويرفض بالتالي شرعية إرث الأسلاف. ومن جهة أخرى فلا يمكن تصور أيّ تقدم بصورة منطقية إلا إذا كانت تجارب الأجيال السابقة منقولة ومستوعبة من جانب الأحياء. غير أن الطوبويات الزمنية لـ ميرسييه وهيجو تقوم بتحويل هذه المفارقة — المتمثلة في أن التقدم يستوجب وراثة ماض يجري تأكيد بطلانه — إلى صور شبحية عديدة، مع خروج مقلق عن المألوف. وسوف أوضح أن الأطياف والأشباح تظهر هناك مثل الناقلين المريبين لذاكرة ثقافية تُعتبر حية وميتة في آن معًا، مُحالة إلى الماضي ومع ذلك ضامنة للمستقبل. وإذا كان ظهور النظام الحديث للتاريخية يفسر إضفاء الطابع الزمني على الطوبوية منذ نهاية القرن الثامن عشر، فإن الطوبويات الزمنية الشبحية لميرسييه وهيجو توضح من ناحيتها قلق الفقدان الذي يعانيه منذ نشوئه هذا النظام الجديد للزمن[٩].

من المكان الطوبوي إلى الزمان الطوبوي: من نظام للتاريخية إلى آخر

من عصر النهضة إلى عصر التنوير، تروي الطوبوية الكلاسيكية، على الأقل في صورتها المكرسة، رحلة من مكان إمبيريقي نحو مكان آخر يتناسب بعده المكاني مع طابعه المثالي. فلنذكر رحلات رافائيل إيتلوديه Raphaël Hytlodéeh نحو أمريكا عند توماس مور، أو رحلات جاك ماسيه Jacques Massé إلى أراضي نصف الكرة الجنوبي عند تيسو دو باتو Tyssot de Pato، أو أسفار سيرانو دي بيرجراك Cyrano de Bergerac من "فرنسا الجديدة" إلى القمر، أو اكتشاف رجل طائر للجهات المقابلة لنا على الكرة الأرضية عند ريتيف دي لا بريتون Rétif de

la Bretonne[10]. ومن وجهة نظر بلاغية، تفترض الطوبوية الكلاسيكية تصورًا للزمن يوحد نموذجية الأحداث التاريخية وتكراريتها، أي تصور مذهب "التاريخ معلمنا في الحياة" نفسه، التاريخ الناشر للحكمة. وإذا كانت الصيغة اللاتينية ترجع إلى شيشرون، فإننا نجد فكرتها من قبل عند أرسطو الذي شرح، في *البلاغة*، القوة المقنعة للأمثلة التاريخية مؤكدا أن "المستقبل يشبه الماضي في أكثر الأحيان[11]". وفي القرن السابع عشر، استند توماس هوبز Hobbes أيضًا إلى مذهب دروس التاريخ لكي يبرر ترجمة لـ ثيوكيديدس Thucydide. فقد احتفظت الأحداث التي دونها المؤرخ اليوناني من القرن الخامس قبل الميلاد، بعد ذلك بألفي سنة، بالقيمة التربوية نفسها، لأن التاريخ يتيح "تعليم البشر ويجعلهم، عن طريق معرفة الأحداث الماضية، قادرين على أن يتصرفوا بحصافة في الحاضر وببصيرة بالمستقبل[12]". غير أن الطوبوية الكلاسيكية تعتمد على هذا النظام للتاريخية الذي يفترض ثبات الطبيعة البشرية والدائرية النسبية للتجارب السياسية. إذا جرى تأسيس جمهورية مثالية الكمال على جزيرة نائية فإنه يكون من الممكن تأسيسها كذلك هنا والآن، وإذا جرى تصور سياسة قابلة للبقاء بما يتفق مع قواعد الواقع المحتمل فإن هذا يعني أنها تنتمي إلى مستودع ممكنات التاريخ. وبهذا المعنى فإن الطوبوية الكلاسيكية، حتى عندما تعتبر نفسها بوضوح تخييلا للتاريخ، إنما ترتكز على نظام بعينه لقراءة الزمان يفترض أن الماضي يلقي الضوء على الحاضر، أو على الأقل أن المستقبل لا يتجاوز الإمكانات المعروفة للطبيعة البشرية.

وتحت دفع أيديولوجية عصر التنوير وثورة صناعية ناشئة، يأخذ مذهب "التاريخ معلمنا في الحياة" في التدهور[13]. ونعرف التصريح الشهير لـ توكفيل Tocqueville في كتابه عن *الديموقراطية في أمريكا De la démocratie en Amérique*: "إنني أعود إلى الماضي من قرن إلى قرن حتى أبعد العصور القديمة، ولا ألمح شيئا يشبه هذا الذي تحت عينيّ. لم يعد الماضي يلقي الضوء على المستقبل، وتتخبط الروح في الظلمات"[14]. ويبدو أن النظام القديم للتاريخية، القائم على نموذجية التجارب البشرية وتكراريتها، يفسح المجال لنظام جديد للزمان. وفي هذه اللحظة ذاتها تتحول السردية، فالمدن الفاضلة، القائمة منذ النهضة على "زمان ثابت"، أصبحت تمثل "زمنا متمددا"[15]. وكان *"عام ٢٤٤٠، حُلم يفوق كل الأحلام"* لـ لوي سيباستيان ميرسييه، هو الطوبوية الزمنية التقدمية الأولى. ففي نهاية مناقشة مع شخص إنجليزي، يحلم الراوي ـ ميرسييه نفسه ـ حلمًا استيقظ أثناءه، بعد نوم دام قرابة سبعة قرون، في باريس الألفية الثالثة. ولأن عمره سبعمائة عام، يصاب بالذهول أمام عاصمة صارت التجسيد للمثل العليا لعصر التنوير. فيعلم بابتهاج غير مكتوم أن قصر فرساي تم هدمه، وأن فرنسا صارت ملكية دستورية موضوعة في كنف فيلسوف-ملك، وأن تأليها طبيعيًا عقلانيا حلّ محل المعتقدات المسيحية. وعندما يقوده أحد الباريسيين في منتصف النهار إلى "مجمع الأمم الأربع"، يكتشف ميرسييه فضلا عن هذا أنهم قد أدركوا أخطار تعليم التاريخ على الأجيال الشابة:

> لا يعلمونهم سوى قليل من التاريخ؛ لأن التاريخ هو عار البشرية، ولأن كل صفحة من صفحاته نسيج من الجرائم والحماقات. [....] وعبثا يقال إن التاريخ يقدم نماذج يمكن أن تهذب القرون التالية: إنها نماذج ضارة خبيثة، لا تفيد إلا في تعليم الاستبداد وفي جعله أكثر وحشية وأكثر فظاعة؛ إذ يصور البشر خاضعين دائمًا مثل قطيع من العبيد، ويظهر الجهود العاجزة للحرية وهي تحتضر تحت الضربات التي يكيلها لها بعض البشر الذين أقاموا على الطغيان القديم حقوق طغيان جديد. وإن كان هناك إنسان محترم، فاضل، فقد عاصر الوحوش وقد خنقوه. وهذا المشهد للفضيلة المحتقرة مشهد حقيقي للغاية دون شك، غير أنه من الخطر تمامًا كذلك عرضها[16].

والمستقبل المستنير الذي يدعو إليه *عام ٢٤٤٠* لا يمكن فصله عن نقد لمذهب "التاريخ معلمنا في الحياة". ففي نظر فيلسوف عصر التنوير، إذا كان البشر ينظرون إلى الماضي على أنه كنز من التجارب النموذجية التي يجب الانتفاع بها بوصفها نماذج منظمة في متاهة الحياة السياسية، فإنهم يخاطرون بأن لا يتخلصوا أبدًا من الأفكار المسبقة والمعتقدات الخرافية الموروثة عن الماضي. إن تأسيس مجتمع آخر يقتضي القطيعة مع الماضي والاتجاه نحو مستقبل جرى أخيرا تخفيف عبء التاريخ عنه. ومن منظور بلاغي، لا تستطيع مثل هذه المدينة بالتالي أن تطالب بمكانة النموذج، وإنما تشكل "فكرة موجهة"، وفقا لتعبير كانط Kant — وهو معاصر لـ ميرسييه — أيْ مثلا أعلى ينظم أخلاقًا وسياسة بشرية يجمعها حماس التقدم[١٧]. وفي هذا فإن مدينة الألفية الثالثة ليست نموذجًا لمدينة متحققة ينبغي محاكاتها هنا والآن بقدر ما هي دليل لقابلية التقدم نحو الكمال التي ينبغي أن يتعلم كل عصر أن ينتفع بها. ولأن تصور العصر الكلاسيكي للكمال قد اكتسب طابعًا زمنيًا ولا يتجسد من الآن فصاعدًا إلا في سياق محدودية التاريخ البشري، فإن الطوبوية غدت مثلا أعلى يسير وفقًا لخط مقارب. لهذا نرى مرشد ميرسييه، وهو نبي للتقدم، يخفف من حماس مُحاوره: "ما يزال يبقى لنا كثير من الأشياء التي ينبغي إصلاحها"[١٨].

وبعد ميرسييه بقرن، يتخيل فيكتور هيجو بدوره مستقبل عاصمة النور في مقدمته لكتاب *باريس-دليل* Paris-Guide الذي رافق المعرض العالمي في عام ١٨٦٧. وفي هذا النص المهمَل، المعنون ببساطة: *باريس*، يستولي الشاعر المنفيّ على نموذج *عام ٢٤٤٠* ليعلن ظهور أمة جديدة: "هذه الأمة ستكون عاصمتها باريس، ولن تُسَمَّى فرنسا، بل أوربا. سوف تُسَمَّى أوربا في القرن العشرين، وفي القرون التالية، وقد ازدادت جمالا، سوف تُسَمَّى الإنسانية"[١٩]. وبعد أن أنشد "المَبِيض العميق للتقدم المخصِّب"، ووصف إنجازاته في المستقبل، يغوص هيجو في ماضي باريس، الذي يشكل وفقا له "الكون المصغَّر للتاريخ العام"؛ لأن العاصمة الفرنسية كانت دومًا "مركز دفع أشرعة الحضارة"[٢٠]. بيد أن هذا الغوص في بقايا الماضي، حيث تمتزج ذكريات الأقوياء والبؤساء، ظلم البعض وعذابُ البعض الآخر، ليس بمثابة بعث نماذج تاريخية لإرشاد الأحياء. إن الأمر يتعلق بالأحرى باستخلاص التجسيدات المسبقة العديدة لسيادة الحرية والسلام التي لم يكن عام ١٧٨٩، بدوره، سوى نبوءتها. وفي *باريس*، لا تكون معرفة الماضي مشروعة إلا إذا كانت مستمدة من بناء المستقبل. ومع هذا يكتب هيجو: "كل ما هو ميت كواقع حيّ كتعليم"[٢١]. غير أن ما يقدمه الماضي لمن يعرف كيف يفك شفرته، ليس مستودعًا من الحيوات النموذجية يمكن، بفضل تراث مشترك، أن يجعل ما كان ممكنًا يصير ممكنًا مرة أخرى، بل الدليل على "المخاض الجليل" لبشرية ما يزال على نضجها السياسي أن يأتي. إن التاريخ لا يُعَلِّم في الحياة إلا أولئك الذين يستطيعون، لأنهم المبشرون بما سيكون، أن يستشرفوا فيه آثار المستقبل و-في نهاية المطاف-أن يتخلصوا منه (أي من التاريخ) باسم التقدم. هذا ما يوضحه مجاز ذو قوة نادرة، يمثل الانزلاق من متخيَّل سياسي يقوم على الجغرافيا إلى آخر تقوم بتعبئته قوة تغيير لزمن تاريخي يتجه نحو المستقبل.

> خذوا خرائط باريس في مختلف عصورها وضعوها الواحدة فوق الأخرى بحيث تكون متحدة المركز مع كنيسة نوتردام، ثم انظروا إلى القرن الخامس عشر في خريطة سان-فيكتور Saint-Victor، والسادس عشر في الخريطة السجادة، والسابع عشر في خريطة بوليه Bullet، والثامن عشر في خرائط جوبوست Gouboust وروسيل Roussel ودِيني تييري Denis Thierry ولاجريف Lagrive وبريتيز Bretez وفرنيكيه Verniquet، والتاسع عشر في الخريطة

الحالية، ستجدون تأثير تضخم الحجم مفزعًا وتتصورون أنكم ترون، على طرف نظارة، الاقتراب المتزايد لنجمة[٢٢].

وعلى حين أن الطوبويات الكلاسيكية كانت تشكل محاولة للسيطرة على التغير الذي ينزله الزمن بالكائنات والأشياء، ولكنْ أيضا بالمؤسسات السياسية، فإن طوبويات ميرسييه وهيجو تعتمد على إمكانات قطيعة الزمن وعدم استمراره التي يعترفان بقوتها ليس المفسدة بل الخلاقة. وفي مواجهة نموذجية الأحداث التاريخية وتكراريتها تضع الطوبوية الزمنية التقدمية استحالة تغيير اتجاه الصيرورة والخصوصية الفريدة لكل واقع تاريخي. وكما نرى فإن الانتقال من الطوبوية الكلاسيكية إلى الطوبوية الزمنية التقدمية يدرج في ظرف مزدوج: من جهة، يضعف مذهب الدروس التاريخية الذي كان يتصور المستقبل داخل حدود الماضي ويصوغ بلاغة الطوبوية على نمط الأمثولة exemplum، ومن جهة أخرى، يستقر نظام تاريخي جديد يكون فيه المستقبل هو الذي يسمح باستخلاص معنى التاريخ، بما في ذلك كل ما ينتمي فيه إلى الماضي المدفون[٢٣].

أشباح التقدم بوصفها توسُّطا للذاكرة

مع أن الطوبويات الزمنية التقدمية لم تعد تتصور التاريخ باعتباره مدوَّنة من الأمثلة الباعثة للحكمة، فإنها تحتفظ بازدواجية شديدة إزاء الماضي. وينتهي إلحاح استعاري على الموت إلى إدخال أشكال من أشباح الماضي خارجة على الزمن في سيرة التقدم التي لا رجعة فيها، وكأن الإيمان بتحرير للبشرية قد صاحبه الوسواس. وعند ميرسييه كما عند هيجو (الذي نعرف غوايته لاستحضار الأرواح)، يبدو الاقتصاد السردي للتقدم مشوبًا بقلق إزاء أشكال توسُّط الماضي وبذاكرة تتجاوز عالم الأحياء. قد يعود هذا التخيُّل الشبحي إلى تأثير مختلف التيارات السحرية والصوفية المنتشرة وقتذاك[٢٤]، لكن الأرجح أنه يعبر عن قلق مرتبط بنقل الذاكرة الثقافية يتجلى من خلال إضفاء الطابع المجازي métaphorisation الكثيف للاتصال بين الأجيال. ذاك أن بلاغة التقدم، كما سنرى، تنطوي على تناقض. فهي تقتضي أن ينفصل الحاضر عن الماضي وأن يَقْبَلَ عالم الأحياء القطيعة مع تراث الموتى، غير أنها تقتضي *في الوقت نفسه* أن يتملك الحاضر من جديد المعارف المتراكمة والتجارب المنقولة، أيْ أن يرث الأحياءُ الماضي. وعلى هذا النحو تؤكد شعرية التقدم القطيعة مع التراث الذي يفصل الموتى عن الأحياء، مع أنها تفترض إمكانية نقل كتل من الماضي من جيل إلى آخر. وتعبِّر الأطياف والأشباح عن هذه الذاكرة الثقافية المكبوتة والمرغوب فيها، المرفوضة والمقبولة في آن.

القبر المغلق، القبر المفتوح: هذا التذبذب الشجيّ يسكن معظم صفحات *عام ٢٤٤٠*. تستدعي هذه اللوحة لباريس المستقبل الروائح النتنة المنبعثة من مقابر الأبرياء، هذا "القبر المفتوح، المملوء دائمًا، الخالي دائمًا"، وعهودًا جديدة، "مراصد جنائزية" حقيقية سوف يودع فيها المحتضرون أفكارهم من أجل ذريتهم، ونشيدًا في احتقار الموت يغنيه موكب جنائزي للاحتفال بـ"الفكرة الشافية" القائلة بأن "الروح المنفصلة عن البدن تملك حرية التردد على الأماكن التي تحبها"[٢٥]. ثم، في نهاية زيارته وبعد أن علم أن الباريسيين في عام ٢٤٤٠ يعتقدون ليس فقط في خلود الروح بل أيضًا في تناسخها، يلتقي ميرسييه بالروح التائهة للويس الرابع عشر باكيا نَدَمًا على أطلال فرساي بعد وفاته بسبعمائة عام[٢٦]. غير أن تيمة البقاء الشبحي هذه تتجلى بشكل خاص في استهلال قصة ميرسييه المعنون "رسالة إلى عام ٢٤٤٠ على شكل إهداء":

أيها العام المهيب الجليل الآتي بالسعادة على الأرض، أنت الذي، وأأسفاه، لم أره إلا في المنام، إن الذين سوف يرون شمسك عندما تنبثق فجأة من ضلع الخلود، سوف تطأ أقدامهم رُفاتي ورفات ثلاثين جيلا ممن انقرضوا

واختفوا في هوة الموت العميقة. [....] يا ليتني بمقدوري تقسيم زمن وجودي قسمين لأنزل لتوّي إلى اللحد! لأفقد بابتهاج مظهر المعاصرين لي الحزينين التعساء، لأستيقظ وسط هذه الأيام النقية التي سوف تجعلها تبزغ، تحت هذه السماء السعيدة حيث سيكون الإنسان قد استرد شجاعته وحريته واستقلاله وفضائله. يا ليتني رأيتك في الواقع، أيها العام الذي طالما أرغب فيه وتستدعيه أمنياتي! ولكن ماذا أقول؟ ومتخلصًا من أوهام غفوة ملائمة، أخشى، وا أسفاه! أخشى أن تأتي شمسك ذات يوم لتشرق بحزن على كومة لا شكل لها من الرماد والخرائب"[٢٧].

ولأن الآمال الطوبوية لا يمكن أن تتحقق إلا بعد اختفاء أجيال كثيرة، يبني ميرسييه قصته في مرحلتين: أولا على نموذج هابط catabase يمثله نوم يستغرق ٦٦٩ عاما، يهبط خلاله بين الموتى، ثم على نموذج صاعد anabase، يتخلص خلاله من القبر ليعود بين الأحياء. ذلك أن تجربة الموت ضرورية لكي يفعل التاريخ فعله ويسمح بظهور غيرية قادمة، غير أن البقاء ليس أقل ضرورية حتى لا تضيع مكتسبات الأجيال السابقة. يجب أن تحدث قطيعة، انقطاع زمني يجعل من الممكن ظهور تجسيد جديد للجماعة، غير أنه لا بد من استمرارية ما تكفل لكل جيل نقل إرث الأجيال السابقة عليه. وعلى غرار الروح الهيجلي فإن البشرية، بوصفها ذاتًا روحية، يجب أن تبدي قدرتها على التغلب على الميتات الفردية في سياق مسيرتها غير المنقطعة نحو المستقبل، متشكلة على هذا النحو، كما كتب مارك آنجينو Marc Angenot، في "واقع عبر تاريخي transhistorique، يتألف من الموتى والأحياء، حيث تأتي لتتحد وكل أحاسيس البشر الذين مروا على الأرض"[٢٨] و كل ضمائرهم. ولهذا توضح "الرسالة إلى عام ٢٤٤٠" بجلاء أنه بعد الموت "تصعد الفكرة من قبرها، وتتخذ هيئة دائمة، خالدة"[٢٩]. ومن جهة أخرى يعبر الإيمان بالتناسخ عند باريسيّي المستقبل عن ضرورة البقاء رمزا للوراثة: "تصعد الروح البشرية [...] على سُلّم متألق وتدريجي يُقرّبها في كل خطوة من الكمال الأكبر. وفي هذه الرحلة، فإنها لا تفقد ذكرى ما رأته وما تعلمته، بل تحافظ على مستودع أفكارها، وهو كنزها الأغلى، وهي تنقله معها إلى كل مكان "[٣٠]. ولأن بقاء الأرواح متحد في الجوهر مع شعرية التقدم، يرى ميرسييه، رغم عقلانيته المستنيرة، أن هذا الإيمان القادم بتناقل الأرواح "أكثر عقلانية" من ذات الإيمان عند فيثاغورس Pythagore[٣١].

القبر المغلق، القبر المفتوح: التذبذب الشجيّ نفسه يسكن كتابات هيجو بعد موت ليوبولدين Léopoldine، ولكنْ بصورة خاصة أثناء النفي، وخاصة في *التأملات* *Les Contemplations* التي يدعو مؤلفها إلى قراءتها، كما نذكر، باعتبارها "كتاب ميت" تتحادث فيه "كل أصوات التناسخ"[٣٢]. غير أن فم الظل يتكلم أيضا في تصدير *باريس-دليل* الذي يعلم منه القارئ أن "الأشباح تصوغ الكائن"[٣٣]. ومثل ميرسييه، ينزل هيجو عن طريق نموذج هابط catabase فريد إلى "البئر المفقودة" للتاريخ ويجتاز قبرًا بعد قبر عبر السراديب الباريسية: "تحت الطابق الأرضي قبو كنيسة، وأسفل القبو كهف، وأمام الكهف قبر، وتحت القبر الهاوية"[٣٤]. ويبدو تاريخ عاصمة النور جحيمًا كان دانتي ذاته سيتردد أمامه:

هذا الماضي لم يعد له وجود، غير أن جثته موجودة ومن يحفر باريس القديمة سوف يلتقيها. وكلمة جثة هنا ضعيفة، ولعل صيغة الجمع أوقع. فالأخطاء والهموم الميتة مثل محشر بشري من عظام الموتى، تملأ هذا السرداب المسمى بحوليات باريس. هنا كل الخرافات، كل التعصبات، كل القصص الدينية، كل التخييلات القانونية، كل الأشياء العتيقة الموصوفة بالمقدسة —

> القواعد والقوانين والأعراف والعقائد – وفي هذه الظلمات نميز على مدى البصر الضحك الهازئ الشرير لكل هذه الجماجم. [...] وقد حدث ذات يوم أن هذا الظل كله كان له مجموع: ١٧٨٩[٣٥].

رغم تأكيد هيجو بأن باريس تستمد عظمتها من كونها "نهر ستيكس Styx[٣٦] هذا الذي لا يدع الظلال تعبره"، فإن الموتى المطالبين بالانتقام هم الذين يفجرون القلاقل الثورية، وبؤساء التاريخ الذين، من خلال العمل البطيء للسلبية، يحوّلون آلامهم إلى بعث، وموتهم غير المبرر إلى تجسيد مسبق لـ التحرر الكوني"[٣٧]. وفي *التأملات*، وفق هيجو بالفعل بين تجربة الموت وبناء شعب: "هكذا يسقط الكفن الأسود، وتصير الصحراء مرمدة لحفظ عظام الموتى، وتصير المرمدة الأمة"[٣٨]. والواقع أن تصدير *باريس–دليل* يستعيد هذا المنطق لفظة فلفظة ليعلن "الأمة النهائية" التي هي البشرية، هذه "المدينة المشتركة بين الأحياء والموتى"[٣٩] وفقا لتعبير ميشيليه Michelet. وفي نهاية *باريس*، تعاود الأطياف الظهور أخيرًا لتعلن بطلان الإمبرياليات المحاربة واقتراب السلام العالمي.

> لماذا تريدون أن توهمونا بالأشباح؟ هل تتصورون أننا لا نعرف أن الحرب ماتت؟. [...] فلتذهب الأطياف ولتزُل الوحوش! كلا، حتى أثناء إطلاق مدفع القتال، لا نؤمن بالحرب. هذا الدخان من الدخان. [...] من نفس أولئك الذين يرقدون مقرورين ومضرجين بالدماء في ساحة القتال ينطلق مبدأ الإخاء، في حالة الندم بالنسبة للملوك، في حالة اللوم بالنسبة للشعوب؛ ذلك أن انتهاك فكرة يكرسها. وهل تعرفون ما وصية الموتى – هؤلاء المسالمين الذين يُرثى لهم – للأحياء؟ إنها السلام[٤٠].

إكراه مزدوج، هذه المرة أيضًا: ينبغي الكف عن الإيمان بالأشباح وفقا لهيجو؛ لأن الماضي مات ولأن حماقاته سقطت معه في الهاوية، غير أنه ينبغي في الوقت نفسه الإصغاء إلى الأشباح؛ لأنها وحدها تعرف ما يجب ألا يحدث مرة أخرى. هكذا تبرز شعرية التقدم نفسها من خلال ما تستبعده: تنبع حجتها باعتبارها فكرة موجهة من الميت الذي تلفظه والذي – من خلال الحركة نفسها – ترفض فقدانه لأنها تتمسك بأن تقرأ فيه معنى التاريخ. لقد مرت الأشباح وتم تجاوزها، غير أنها لا تكف عن أن تنتهك هذه الحدود الفاصلة بين الأمس والغد، لكي توسّط للذاكرة الثقافية التي يعرّضها التقدم للخطر. وقد لاحظ ديريدا Derrida بكل حق: "حالما يكون هناك شبح، يسير كرم الضيافة والإقصاء يدًا في يد. ولا ننشغل بالأشباح بقدر ما ننشغل بالتعزيم لطردها"[٤١]. غير أن الأمر لا يتعلق هنا ببنية لاتاريخية للتناسل أو بالتعبير عن أنثروبولوجيا أيًا كانت للكينونة من أجل الموت. إنه بالأحرى جدلية التقدم التي يجبر في آن معًا على تأكيد بطلان ما كان وعلى افتراض عودة الماضي إلى ما هو موجود الآن. وبهذا المتخيَّل عن القبر المفتوح، تبين الطوبوية الزمنية أن قصة مسيرة البشرية نحو مصير أفضل يجب من جهة أن تعترف بجذرية الموت، حيث إن هذا الأخير يؤكد مناوبات الأجيال، ويجب من جهة أخرى أن تطمسه عن طريق إعادة إدراجه ضمن حياة عبر تاريخية متحررة من النهائية بفضل بقاء الذاكرة. وبالتالي فإن أطياف ميرسييه وهيجو لا تدل على غواية الموت nécrophilie بقدر ما تترسخ في ضرورة ابتكار جهاز خطابي يجعل الموتى يتكلمون؛ مما يمكنه حلّ مفارقة شعرية للتاريخ تتصور الماضي باعتباره النقيض للتقدم وشرط إمكانيته في آن واحد.

سوداوية نظام التاريخية الحديث

ولهذا يبدو الانعطاف الذي عرفه التراث الطوبوي مع زوال عصر التنوير ناشئا عن الانتقال من نظام للتاريخية إلى آخر. إلا أن القصص الطوبوية الزمنية التقدمية تلقى ضوءًا جديدًا

على سياسة الحداد الخاصة بالتجربة الحديثة للتاريخ. إذ يحيل قلق الفقدان الماثل في أصل هذه القصص الشبحية إلى انقطاع التراث الذي صورته حنة أرينت Hannah Arendt على أنه "ثغرة بين الحاضر والمستقبل"[٤٢]. وبالفعل فإن النظام الحديث للتاريخية الذي يمتد، رغم لحظات الأزمة، على طول القرن التاسع عشر، يتميز، كما أوضح رينهارت كوزيليك Reinhart Koselleck، بتوتر متزايد قد يبلغ حد القطيعة، بين مجالات التجربة التي تقوم بتحديث مختلف طبقات الميراث الذي تنقله المؤسسات والأجيال من ناحية، وآفاق التوقع التي ترسم منذ الحاضر مدى الممكنات وفقًا للأمل والخوف، الهمّ والإرادة، من ناحية أخرى[٤٣]. وهذا ما قد أكده توكفيل عندما كتب قائلا إنه من الآن "تنقطع حبكة الأزمنة في كل لحظة وتمحي آثار الأجيال"[٤٤]. إن قصص ميرسييه وهيجو الطوبوية، النابعة من فترة تنفصل فيها مجالات التجربة وآفاق التوقع وتعبر فيها الآمال عن نفسها على حساب تمزُّق بين الماضي والمستقبل، تعمل على استعادة الوحدة المفقودة للتراث. وتوفق الأطياف والأشباح، وهي مجازات الميت-الحي، بين الاستمرار والانقطاع، الموت والبقاء من أجل توفيق الزمنية الثلاثية للتاريخ مع تخفيف الفقدان المؤسِّس لشعرية التقدم. وردًا على الوقفات بين الأجيال التي يفاقمها تسريع التاريخ الحديث بلا انقطاع، تصنع الطوبوية الزمنية من الطيف والشبح رمزين للتوسط تتمثل وظيفتهما في توحيد الشذرات المنفصلة للماضي والمستقبل وفي تمويه الانفصال بين التجارب والتوقعات. وتعد قصص الأطياف التقدمية هذه أعراضًا لسوداوية نظام تاريخي يؤسس توقعاته على القطيعة مع التراث ولا يكف، مع هذا، عن تذكر هذا التراث لكي يقرأ فيه معنى حاضره.

والسوداوية التي تنتجها الشمس السوداء لزمن مفكك تعبر عن نفسها لدى ميرسييه وهيجو بواسطة توفيقية syncrétisme خفية لها دلالات متعددة. غير أنه إزاء أزمة التراث التي فتحتها شكوك عصر التنوير واحتفظت بها الثورات السياسية والاجتماعية، تعبّر روحانية هذه القصص الطوبوية، من جهة عن حرمان المجتمع الرمزي للموتى والأحياء، الذي لا يقدم نفسه هنا إلا باعتباره خيالا لتراث أعيدت صياغته، ومن جهة أخرى عن الرغبة العنيفة في إعادة تأسيس قص مشترك تبقى الذاكرة حية إزاءه عبر الأجيال. ولنذكر بهذا الصدد أن ميشيل دو سيرتو Michel de Certeau كتب بشأن الشعريات الحديثة للتاريخ أنه "صار من المستحيل الاعتقاد في هذا الحضور للموتى الذي نظم (أو ينظم) تجربة حضارات بأسرها، ولكنه من المستحيل أيضًا تقبُّل فقدان التضامن الحي مع الراحلين". ومن هنا رأى دو سيرتو أن تيمة بعث الموتى لدى ميشيليه تشهد على "هذا الإجراء الغريب الذي يضع الموت كمقطع يتكرر طوال البحث، والذي ينكر الفقدان مخصِّصًا للحاضر امتياز استعادة الماضي"[٤٥]. وتشترك كتابة التاريخ الرومانسية الطوبوية التقدمية في هذا الازدواج ذاته إزاء الموتى. وقلق الفقدان الذي تُولَد منه الطوبوية هو أيضا الذي يعبئ *تاريخ فرنسا* لميشيليه. وفي سياق الإثارة والاضطراب بشأن صيرورة متقلبة، مع الإحساس بانحلال ما كان وما سيكون، عندما لا يعود التراث ضامنًا لمعنى الجماعة، يكون من المهم أكثر من أيّ وقت مضى الجمع بين الميت والحي، الغياب والحاضر، بحيث تجري استعادة الوحدة السردية لتجربة مطبوعة بطابع القطيعة بين ميراث الأجيال الماضية ومصير الأحياء.

وأخيرًا يسمح قلق الفقدان الذي تبرزه الطوبوية الزمنية التقدمية بالتوفيق بينها وبين الطوبوية الكلاسيكية، حيث إن وصفهما للمدينة الفاضلة يصاحبه قلق شديد أمام عنف التاريخ. وقد أوضح جان-ماري جولمو Jean-Marie Goulemot أن الطوبوية الكلاسيكية كانت تشكل "إجابة، في صورة تخييل تجريبي، ليس عن سؤال سعادة البشر، التي لا تمثل سوى نتيجة ثانوية وليست أولوية، بل لقلق الزمن الذي يهدد بدفع الأشكال السياسية إلى الفوضى والعدم"[٤٦]. وبطريقة مماثلة فإن طوبويات ميرسييه وهيجو الزمنية تكرس نفسها لحلّ الانفصام بين الماضي

والمستقبل الذي يفاقمه النظام الحديث للتاريخية والذي لم تعرفه الطوبوية الكلاسيكية، وكذلك لتعريف النظام السياسي الذي سوف يؤمّن تحقيق رؤاها. وعلاوة على إضفاء الشرعية على أيديولوجية مفتوحة على تحرير البشرية، تسعى شعريات التقدم إلى استعادة توافق الأزمنة الذي كان يفترضه مذهب "التاريخ معلمنا في الحياة" والذي لم يستطع عهد الثورات إلا أن يلحق الضرر به. وربما كانت هذه الطوبويات الزمنية تحلم بتجربة للزمن الذي حلّ فيه السلام، حيث تنضم الزمنية الثلاثية للتاريخ من جديد وتسمح بغزو ماض إلى المستقبل، أكثر مما تحلم بأفضل العوالم. وعلى كل حال فإن أشباحها تبدو في آن واحد، وكأنها آثار القلق الذي يسكن النظام الحديث للتاريخية، وكأنها محاولة متحمسة لتخفيفه بالسلطة المستعادة لأصوات ما وراء القبور. وعلى هذا النحو يكشف ميرسييه وهيجو البقايا السوداوية التي استطاع أن يفجرها مستقبل ساحر على مدى عهد كامل كما كان غناء السيرينيات بالنسبة لعوليس(١٧).

الهوامش:

(*) أود أن أعبر هنا عن شكرى وامتنانى للصديق الأستاذ الدكتور/ ريشار جاكمون على المساعدة القيمة التى قدمها لى فى ترجمة المحاضرات الثلاث المنشورة فى هذا العدد وكذلك محاضرة تفسير الطاعون المنشورة فى العدد رقم ٦٦ ربيع ٢٠٠٥ من مجلة فصول - (المترجم).

(1) Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits français*. Introduction et notices de J. M. Monnoyer. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003, pp. 264-298.

(2) Cité par Jean-Luc Nancy, Hegel. *L'inquiétude du négatif*. Paris : Hachette, coll. « Coup double », 1997, p. 18.

(3) Georg Lukacs, *Le roman historique*. Trad. Robert Sailley. Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2000 [1937] ; Claude Millet, *Le légendaire au dix-neuvième siècle. Poésie, mythe et vérité*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

(4) Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1973.

(5) Reinhart Koselleck, « The Temporalization of Utopia », in *The Pratice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*. Trad. T.S. Presner. Stanford : Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in The Present », 2002, pp. 84-99.

(٦) ظهرت لفظة "يوشرونيا" uchronie في ١٨٧٦ عند الفيلسوف شارل رينوفييه Charles Renouvier في تأمله في كتابة التاريخ: "*Uchronie* (*L'Utopie dans l'histoire*), esquisse historique apocryphe du developpement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être" (1876) [*اليوشرونيا (اليوتوبيا في التاريخ)*. موجز تاريخي مختلق لتطور الحضارة كما لم يكن، كما كان يمكنه أن يكون]. وهذه المحاكاة اللغوية للفظة يوتوبيا utopie ،(ou-chronos (الزمان الذي لا يوجد في أيّ زمان)، تحيل بصورة عامة، كما يدل عنوان رينوفييه، إلى قص تاريخي مزوّر contrefactuel (تاريخ بديل alternate history) يمكن أيضا أن نصفه: مستعيدين مفهوم لايبنتس Leibniz، بأنه تاريخ متعارض incompossible [المقصود أنه تاريخ يتناقض وجوده مع وجود بديله]. وعلى كل حال فإنني، في إطار هذا المقال، أعني بهذه اللفظة "اليوتوبيات ذات الطابع الزمني" utopies temporalisées حيث لا تعود غيرية المدينة الفاضلة إلى الظهور بمسافة مكانية بل بمسافة تاريخية وبتحديد أكثر بإسقاط نحو المستقبل الذي ينبع من القص الاستباقيّ. وقد اقترح بول ك. ألكون قراءات مقارنة للنماذج الأولى من هذين النمطين من اليوشرونيا. Paul K. Alkon : « From Utopia to Uchronia : L'an 2440 et Napoléon apocryphe », dans *Origins of Futuristic Fiction*. Athens : The University of Georgia Press, 1987, pp. 115-157. Sur ces deux sous-genres de la science-fiction, on lira surtout les analyses éclairantes de

Richard Saint-Gelais, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999, pp. 19-84.

(٧) إبيستيميه épistémé: مجموع المعارف المنظمة (نظرة إلى العالم، العلوم: الفلسفات...) المميزة لمجموعة اجتماعية أو عهد تاريخي ـ المترجم.

(8) François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, coll. « La librairie du xxi[e] siècle », 2003, pp. 11-30.

(9) Sur l'angoisse de la perte au déclin des Lumières : Jean-Marie Goulemot, Jacques Lecuru et Didier Masseau, « Angoisse de la perte, obsession de la somme et politique des restes à la fin du xviii[e] siècle », dans Pierre Citti (éd.), *Fins de siècle*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 203-212. Sur les motifs du deuil dans les représentations romantiques du temps historique : Claude Reichler, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, « L'épreuve du temps », n 41, 1990, pp. 83-100.

(10) Voir l'utile recension de ces récits de voyage par Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. 3[e] éd. revue et augmentée. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.

(11) Aristote, *Rhétorique*. Trad. M. Dufour. Paris : Les Belles lettres, 1960, tome 2, p. 105.

(12) Cité par Pierre-François Moreau, *Hobbes. Philosophie, science, religion*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1989, p. 112.

(13) Reinhart Koselleck, « 'Historia magistra vitae'. La dissolution du "topos" dans l'histoire moderne », dans *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Trad. J. et M.-C. Hoock. Paris : Éditions de l'EHESS, 1990 [1979], pp. 37-62.

(14) Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*. Tome II. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1840], p. 451.

(15) Jean-Marie Goulemot, « L'utopie, du temps immobile au temps déployé », dans *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions. xvii[e]-xviii[e] siècle*. Paris : Albin Michel, coll. « Idées », 1996 [1973], pp. 263-294.

(16) Louis Sébastien Mercier, *L'an 2440, rêve s'il en fût jamais*. Paris : La Découverte, coll. « Littérature », 1999 [1771], p. 76.

(17) Emmanuel Kant, « Le conflit des facultés », dans Opuscules sur l'histoire. Paris : GF-Flammarion, 1990, pp. 203-221.

(18) Mercier, *L'an 2440*, op. cit., p. 150.

(19) Victor Hugo, *Paris*, dans *Œuvres complètes*. Vol. 10 : Politique. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1867], p. 6.

(20) Ibid., respectivement pp. 6, 7 et 20.

(21) Ibid. p. 11.

(22) Ibid., p. 8.

(٢٣) على كل حال، لا ينبغي فهم هذا الانتقال من اليوتوبيا إلى اليوخرونيا على أنه انكفاء نهائي. والحقيقة أن اليوتوبيا المكانية سوف تدوم، كما أثبتت رحلات ومغامرات لورد وليام كاريسدال Lord William Carisdall في إيكاريا Icarie التي ظهرت في ١٨٤٠. وفضلا عن هذا فإن "عام ٢٤٤٠" و"باريس" يُثبتان تماما ـ قبل اليوتوبيا المكانية وبعدها لـ كابيه Cabet ـ أهمية الإدراج الجغرافي لمدينة المستقبل، مع أن الغيرية الاجتماعية تمثل فيها أولا نظاما تاريخيا.

(24) On consultera les ouvrages d'Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie, 1770-1820*. Paris : Champion, coll. « Bibliothèque de la revue de

littérature comparée », 1965 ; et de Robert Darnton, *La fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*. Trad. M.-A. Revellat. Paris : Librairie académique Perrin, coll. « Pour l'histoire », 1984. On lira aussi, dans une veine polémique, l'essai de Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*. Nouv. édition. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1999.

(25) Mercier, *L'an 2440*, op. cit., respectivement pp. 30, 69, 156.

(26) Ibid., pp. 293-294.

(27) Ibid., pp. 25-26.

(28) Marc Angenot, « L'invention de l'Humanité et le sujet du progrès », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans des contextes interculturels*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, pp. 365.

(29) Mercier, *L'an 2440*, op. cit., 25.

(30) Ibid., p. 114.

(٣١) Ibidem., p. 115. أكد فرانك بومان Frank Bowman أن "ميرسييه لا يربط التناسخ بنظرية للتاريخ"، بل يستخدم هذا الإيمان فقط باعتباره "آلة حرب ضد الكنيسة". وقد فهم البعض أنني أدافع عن الفرضية المناقضة. وعلى كل حال فإنه لا يمكننا إلا الإقرار بالنقد الشديد للمسيحية في مقاطع عديدة من عام ٢٤٤٠. Frank Bowman, « Religion, révolution, utopie. Étude des éléments religieux dans les projets d'utopie d'avant et d'après 1789 », dans Paul Viallaneix (dir.), *Le préromantisme : hypothèque ou hypothèse*. Paris : Klincksieck, 1975, p. 432.

(32) Victor Hugo, *Les contemplations*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1856], pp. 27, 84.

(33) Victor Hugo, *Paris*, op. cit., p. 37.

(34) Ibid., respectivement pp. 7, 8.

(35) Ibid., pp. 17-18.

(٣٦) ستيكس Styx: نهر من تسعة أنهار في مثوى أرواح الموتى في العالم السفلي في الميثولوجيا الإغريقية - المترجم.

(37) Ibid., respectivement pp. 18, 33.

(38) Victor Hugo, *Les contemplations*, op. cit., p. 379.

(39) Jules Michelet, *La cité des vivants et des morts*. Préfaces et introductions. Éd. Cl. Lefort. Paris : Belin, coll. « Littérature et politique », 2002, p. 454.

(40) Victor Hugo, *Paris*, op. cit., pp. 41-42.

(41) Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 223.

(42) Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », dans *La crise de la culture*. Trad. P. Lévy. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 11-27.
فلنتذكرْ أن أرينت تُصوِّر هذه الثغرة بنصوص رينيه شار René Char وفرانتس كافكا Franz Kafka، مشيرة إلى البعد البنيوي لقطيعة التراث للحداثة الأدبية.

(43) Reinhart Koselleck, « 'Champ d'expérience' et 'horizon d'attente' : deux catégories historiques », dans *Le futur passé*, op. cit., pp. 307-329.

(44) Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, op. cit., tome II, p. 145.

(45) Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002 [1975], p. 18.

(46) Jean-Marie Goulemot, *Le règne de l'histoire*, op. cit., p. 277.

(٤٧) يندرج هذا المقال في مشروع "بحث مخاوف الطوبوية الزمنية: نحو أركيولوجيا للسرد التاريخي في القرن التاسع عشر الفرنسي" الذي يتلقى إعانات مالية من مجلس الأبحاث في العلوم البشرية بكندا.

الحقيقة والشعر في الرحلة إلى الشرق

حول لامارتين و"رحلة فتح الله الصايغ إلى بلاد العرب الرُّحَّل في الصحراء الكبرى"(1)

فرانسوا بويون / ت: خليل كلفت

جدال بين المستشرقين

في العدد الأول من *المجلة الآسيوية* *Journal Asiatique*، لعام ١٨٧١ نشر جول مول Jules Mohl، رئيس الجمعية الآسيوية والمستشرق الواسع الشهرة - فهو مترجم الـ *شاهنامة*، الملحمة الفارسية الكبرى للقرن العاشر - رسائل متبادلة قبل ذلك بأكثر من ثلاثين عامًا. وقد كان فولجانس فرينيل Fulgence Fresnel، المراسل الدائم للجمعية والقنصل الأسبق في جدة، من أهم كتاب هذه الرسائل. وقدم هذا بدوره ترجمة لرسالة من شيخ مسلم مقيم في القاهرة، وهي رسالة أنهت جدالا كان قد أثار المجتمع العلمي لفترة (Fresnel 1871). وشرح جول مول رهان هذا الجدال في افتتاحيته:

"عندما ظهر كتاب *رحلة إلى الشرق* *Voyage en Orient* للسيد لامارتين، أرسلتُ المجلد الرابع منه إلى السيد فرينيل الذي كان في القاهرة في ذلك الحين، معبِّرًا له عن شكوكي بشأن مدى دقة رحلة فتح الله الصايغ. وقد دافع عنها السيد فرينيل في أكثر من رسالة، وفي النهاية احتكم إلى "الوهّابي"، وزير سابق وسجين في القاهرة، وكانت نتيجة التحقيق هي الرسالة الواردة أدناه".

وكان نص رسالة فرينيل، المؤرخة في نوفمبر ١٨٣٨، تنقيحا للجانب الرئيس من هذه المناقشة. كتب فرينيل:

"عندما نشر السيد لامارتين عمله *ذكريات الشرق* *Souvenirs d'Orient*، انصبّ اهتمامنا بصورة كلية على المجلد الرابع، الذي لفت الأنظار إليه بلونه التاريخي البدوي الأصيل. فلو كان الشاعر الفرنسي قد أراد أن يدبج قصيدة بأسلوب عنترة، لما كان بمستطاعه أن يبتكر هذه الصفحات. ذلك أن قصة ملحمية مثل رحلة فتح الله الصايغ تفترض إقامة طويلة بين عرب الصحراء ومعرفة وثيقة بلغتهم وعاداتهم. وبالتالي فإن من الجلي تمامًا أن المجلد الرابع من الذكريات مُتَرْجَم عن اللغة العربية ترجمة - على ما يبدو - جيدة. وتقتصر المشكلة الناشئة عن هذه المطبوعة على معرفة ما إذا كان مؤلف النص الأصلي قد كتب تاريخًا أم رواية.

"وأقر بكل تواضع أنني رأيت فيها تاريخًا، غير أنني في الوقت نفسه قمت بكل ما كان بوسعي للتحقق من هذا. ولأنني لم أستطع أن أحظى بالاطلاع على المخطوطة، بسبب بعدي عن

السيد لامارتين أثناء إقامتي في باريس في عام ١٨٣٦، سألت عند عودتي إلى مصر الأشخاص الذين قدموا من سوريا. [...] وكانت الآراء متباعدة في الشرق كما في الغرب فيما يتعلق بصدق المؤلف".

وكما نرى فإن القضية أثارت وسط المستشرقين الصغير، الذي كان يتألف بصورة رئيسة من علماء "معتزلين" يفضلون البقاء في مكتباتهم على السفر إلى البلاد العربية؛ حيث قد تفسد صحتهم وكذلك فصاحة عربيتهم. غير أنهم كانوا يتبادلون مراسلات كثيفة مع كثرة هائلة من مقدمي المعلومات. فهل كان من المحتمل أن يقدم نص فتح الله تفاصيل لم يسبق نشرها حول المنطقة الوسطى في شبه الجزيرة العربية؛ تلك المنطقة التي ظلت إلى ذلك الحين بعيدة المنال إلى حد كبير؟

ويواصل فرينيل:

"القسم الأكثر إثارة في رحلة فتح الله الصايغ [...] هو القصة الخاصة بمقابلة زعيم للبدو، اسمه الدرعي بن شعلان، مع ملك الوهابيين الشرقيين، في الدرعيّة، عاصمة نجد. وهذه المقابلة كما يحكيها لنا فتح الله، ذات تأثير درامي للغاية، وكنت أتمنى من كل قلبي أن تكون حقيقية. [...] وكان أول شيء قمت به عند وصولي إلى جدة إعادة ترجمة كل المقطع الذي قد تحدثت عنه من الفرنسية إلى العربية [...] وعهدت بنسخة من ترجمتي إلى الشيخ أحمد الحنبلي الذي كان بمستطاعه، أكثر من أيّ شخص آخر، أن يقدم الحكم المطلوب. [...]".

إجراء غريب: اقتباس مقتطع - كان قد مرّ بإعادة الكتابة مرتين للوصول به إلى فرنسية مقبولة - جرت إعادة ترجمته إلى العربية. وإذا كان الغرض إثبات الوقائع بشيء من الدقة، فلا مناص من الظن بأن المعلومات قد شُوهت قليلا أثناء هذه الترجمات. وبالإضافة إلى هذا جرى عرض هذا النص على شخص عاش دون شك في شبه الجزيرة العربية في فترة الرحلة المفترضة، غير أنه لم تكن لديه معايير الحقيقة نفسها التي كانت لدى أعضاء الجمعية الآسيوية؛ إذ كان بالغ الاهتمام، بوجه خاص، بالصورة التي أمكن تقديمها لعاصمة آل سعود. وفي موقعه، كان من الصعب أن يقبل شهادة صادقة عبر قصة كتبها مسيحي، حتى وإنْ كان ناطقا باللغة العربية. وبالفعل كان هذا هو الحكم الذي أصدره:

"اطلع أحمد بن رشيد الحنبلي المذهب، الفقير إلى عون الله، المستعين به، على هذه النبذة، ويقر أنه لا توجد كلمة حق فيما رواه مؤلفها [...]. ومن هنا فإنه لا يسعني أن أرى في مؤلف هذه النبذة [...] سوى كذاب مزوِّر أشِر بطِر. وقد أطلعتُ عليها أحد أصدقائي، وهو من أبرز أعيان الدرعيّة، وهو ابن الشيخ الوهابي [...]، وهو رجل فاضل بعلمه وتقواه. وبعد أن وقف على رواية المسيحي [فتح الله]، أبدى فيها رأيًا يتفق مع رأيي؛ إذ أعلن أنها كاذبة. [...] وقد فنّدتُ في الهامش بعضًا من أكاذيب المسيحي. وهذا هو تفنيدي المختصر. والله حسبي وإليه أوكلت أموري ونعم الوكيل. ولا حول ولا قوة إلا بالله سبحانه وتعالى [...] "[٦].

وإذا كان هذا الحكم يبدو مفرطًا، فقد كان بالغ التأثير، في غياب إمكانية دفع التحري إلى أبعد من ذلك. لقد كانت رحلة فتح الله ملفقة تلفيقًا، وهذا هو ما جرى التهامس به في الوسط الصامت للاستشراق - الذي تفادى استجواب لامارتين، الكاتب الواسع الشهرة والسياسي الذي كان قويا في وقت ما. وهذا هو ما فرض نفسه على النقد الذي لم يعد يشغل نفسه بأخذ هذا النص بالمعنى الحرفي.

نصوص:

وهذا في نظر المتخصصين في رحلة إلى الشرق نوع من الحدث وقع في ١٩٩١ عندما جرى، على يد يوسف شلحود Joseph Chelhod، نشر مخطوطة عربية وترجمتها، وهي تروي رحلة

بين بدو الشرق الأوسط في العقد الأول من القرن التاسع عشر (Fathallah 1991 a & b). وبالفعل يشكل هذا النص النسخة الأصلية حقًا لقصة تظهر في ملاحق *رحلة إلى الشرق* لـ لامارتين (1835). كانت توجد إذن نسخة عربية لهذه القطعة التي طالما جرى النظر إليها على أنها من تخييل الشاعر[٣]، نسخة ظلت منسية، إلى عهد قريب جدًا، ضمن مجموعة المخطوطات الشرقية بالمكتبة الوطنية الفرنسية.

وقد خصصت هذه القصة في موضع متميز بصورة خاصة في مواجهة تاريخ شخص اسمه السيد دو لاسكاريس M. de Lascaris، أحد الشخصيات المدهشة لحملة مصر، الذي يزعُم أن بونابرت قد أرسله لتحريض قبائل شبه الجزيرة العربية على العصيان، في مشروع سياسي يشبه ذلك الذي تبناه الكولونيل لورنس بعد ذلك بقرن. ولا نجد أثرًا لهذا المشروع لا عند كُتاب مذكرات الإمبراطور ولا في المحفوظات الدبلوماسية، ولدينا أسباب للشك في شهادة منسوبة إلى هذه الشخصية المولعة بالأكاذيب إلى حد ما. ولأن أوراقه اختفت بعد موته (من المرجح أنه مات مسمومًا)، فإن حكاية ترجمانه، فتح الله الصايغ هذا، التي اشتراها لامارتين، والمترجمة والمنشورة بعد ذلك بتصريح منه، تظل الشهادة الوحيدة (وغير المباشرة) على هذه المهمة في شبه الجزيرة العربية. وقد رأى فيها الناقد أوريان Auriant، وهو باحث أدبي ضليع في تاريخ الرحلة إلى الشرق، خدعة جرى إعدادها لابتزاز المال من لامارتين (Auriant 1940).

ومن جهة أخرى جرى الشك في هذا النص على مستوى آخر. ذلك أنه يروي رحلة في المناطق العربية الداخلية ولقاء بعض القبائل البدوية في فترة لم يخاطر فيها أحد تقريبًا بذلك. وهو يروي بفيض من التفاصيل عادات هذه القبائل، والمعارك التي كانت تشنها على بعضها بعضا، وأنواع التجارة التي كانت تمارسها، والقصص العجيبة إلى هذا الحد أو ذاك التي كانت تحكيها. ويزعم المؤلف أنه قطع صحارى سوريا والعراق وفلسطين وشبه الجزيرة العربية، وأنه ذهب حتى نهر السند باحثا عن البدو! بل يدّعي أنه زار في قلب شبه الجزيرة عاصمة الدولة السعودية الأولى، الدرعيّة، قبيل فتحها، في ١٨١٨، على يد جيوش حاكم مصر، محمد علي، عاملا لحساب السلطان العثماني. وفي هذا الصدد، شكك في مدى صدق المعلومات التي تضمنتها الرحلة كل الرحالة الذين جابوا هذه المناطق بعد ذلك (ليدي ستانهوب Lady Stanhope، وبالجريف Palgrave، وليدي بلنت Lady Blunt ....) وهؤلاء الشيوخ الوهابيون الذين استشارتهم الجمعية الآسيوية بجدية بالغة. ويدافع عمل شلحود عن مراجعة لهذه القضية، أو يأتي على كل حال بقرائن جديدة من أجل رد الاعتبار إلى عمل فتح الله، والنظر إليه بوصفه إسهاما غنيا وأصيلا و - في جوهره - صادقا.

فهل يمكن التوصل الآن إلى رأي سليم بشأن مجمل هذا الملف؟ إن الأمر ليس بهذه البساطة: ذلك أن تحليل الشهادات يقتضي الجمع بين مهارات علمية متباينة (التاريخ الأدبي للقرن التاسع عشر، التاريخ السياسي للشرق الأوسط، وجغرافية شبه الجزيرة العربية، وإثنولوجيا المجتمعات البدوية)، وكفاءات لغوية متنوعة في العلوم (الفرنسية والإنجليزية والعربية الفصحى واللهجات الحلبية والبدوية). وبصفته إثنولوجيًا مستعربًا، منحدرًا من بيئة مؤلف المخطوطة نفسها. يبدو أن يوسف شلحود كان الوحيد القادر على الجمع بين كل هذه المهارات والكفاءات. والحماس الذي يسعى به إلى رد اعتبار سلفه يدع مجالا للشك في وجود نوع من التحيز، ويدعو بالتالي إلى المزيد من البحث، حتى وإن كان يجب الاعتراف بفضله؛ لأنه زودنا بأدلة حاسمة في سياق قضية تحولت في كثير من الأحيان إلى سجال.

ويمكننا أن نقيِّم بصورة أفضل على سبيل المثال نوعية مختلف النسخ المقدمة لهذا النص. ولنتناولْ النسخ الأساسية.

١. النص العربي لفتح الله: لأنه مكتوب بلغة نصف مثقف فإنه يظهر عناية في الأسلوب قد تصل إلى التكلف، كما هي عادة المؤلفين العصاميين، كما أنه يُكثر من الأخطاء والأغلاط. ويروي لنا شلحود المشقة الهائلة التي لاقاها في فك شفرة نص مكتوب وترجمته في كثير من الأحيان بأسلوب حديث، مستخدما مفردات خاصة باللهجات الحلبية والبدوية. ونظرًا لعدد الألفاظ والتعبيرات التي تقتضي ترجمة إلى العربية "الوسطى"، فإننا نميل حقًا إلى التسليم بأنه كان الوحيد المؤهل لإنجاز هذه المهمة. وفي سياق اهتمامه بتقديم نص مقروء، أحال شلحود عددًا من ألفاظ فتح الله الأصلية إلى الهامش؛ بحيث إننا نكاد تقرأ نصًا ترجمه شلحود من العربية إلى العربية. والأكثر مدعاة للجدل هو اختياره تصحيح الأخطاء اللغوية التي لا تحصى والتى ترصع المخطوطة، دون الإشارة دائمًا إلى التصحيحات التي قام بها. وهذا دليل على انحيازه لرفع مستوى النص، قاده إلى التغيير ليس فقط لمظهر النص، بل لمكانته في الحقيقة[٤]. ويقال إن هذا الانحياز هو الذي كلفه عدم إمكانية أن يُطبع في السلسلة المتميزة لمطبوعات المعهد الفرنسي بدمشق.

٢. نص لامارتين: اتجهت أقوى الشكوك إلى هذه النسخة. وليس دون أسباب: كان لامارتين لا يعرف سوى كلمات قليلة من اللغة العربية. وقد اقتبس، كما يقول، ترجمة إلى لغة الفرنق[*] *lingua franca* قام بها ترجمان القنصلية، جوزيف مازوالييه Joseph Mazoillier، وهو النص الذي كان يعتبره غير قابل للنشر (Vulliaud 1924) - ويمكن أن نتصور أنه كان بكل بساطة قريبًا للغاية من الأصل.... وفيما يتعلق بقيمته من حيث المعلومات، كانت نسخة لامارتين مشوهة بصورة خاصة في الطباعة: فقد نقلت أسماء الأشخاص والأماكن إلى الحروف اللاتينية بطريقة عشوائية، دون أيّ تحقق، وغالبية أسماء الأعلام قد صارت على هذا النحو غير قابلة للفهم. هذا وغيره دفع الباحثين إلى الاعتقاد بأن لامارتين كان يقوم إلى حد بعيد بترقيع الأصل.

وعلى العكس من ذلك، تبين مقارنة دقيقة بين النسخ المختلفة[٦] أن لامارتين قد سعى إلى احترام نص لم يُدخل عليه، إلا استثناءً، إضافات ملحوظة. ولاشك في أنه اختصره بشدة، حاذفا منه على عجل كل ما رآه غير مفيد، إذ لا يزيد نصه على نصف طول ترجمة شلحود. غير أنه فعل ذلك بغية تخفيف قصة رديئة الصنع وتنسيقها في كثير من الأحيان، سعى إلى الاحتفاظ منها، بالمقابل، بالمقاطع التي كانت تمثل في نظره اللون أو الأسلوب المميز لقصة مقبولة. صحيح أننا نجد فيها كل أنواع الالتباسات، التي ترجع إلى جهله باللغة وبالعادات الاجتماعية للبدو، غير أننا لن نجد فيها بالتأكيد الصلافة تجاه نص أراد قبل كل شيء أن يخدمه. فكيف نصف تدخله؟ بقليل من المفارقة التاريخية، يمكن القول إنه قام هنا بعمل من أعمال "التحرير" *rewriting*. وفيما يتعلق بالكتابة، لا نستطيع سوى أن نعترف لـ لامارتين بإجادة المحترف.

٣. ترجمة شلحود: هي بطبيعة الحال أقرب إلى الأصل من النسخة اللامارتينية. ومع هذا، فإنه إزاء كتابة لا جدال في أنها معيبة، كان على المترجم أن يقوم باختيارات. ويصف شلحود قصة فتح الله بأنها "وثيقة تاريخية، وجغرافية، وإثنوجرافية، ذات قيمة كبرى". وسوف نعود إلى التاريخ والجغرافيا. أما فيما يتعلق بالإثنوجرافيا فإنه يبدو أن شلحود جذب النص في اتجاه معين وأنه، دون أن يناقض المعنى، أوضح صياغاته بصورة ملحوظة من خلال تعليقات، لكي يضفي عليه مكانة علمية لا يملكها أو لا يملكها بالدرجة نفسها.

فماذا عن المعلومات العلمية؟ لقد رأينا أن هذه العودة إلى النص الأصلي سمحت له بإصلاح الأغلاط المطبعية والأخطاء الإملائية التي لا تحصى والتي تشوه النسخة اللامارتينية. ومن هذا الإصلاح تنبثق معلومات بالغة الثراء، تتجاوز بكثير ما كان بمستطاع بائع متجول صغير من حلب أن يستخلصه من علاقاته مع البدو (وبصورة خاصة الآراء المسبقة التي تخصهم لدى سكان الحضر من أمثاله). غير أن شلحود نفسه يعترف بأن هذه المعلومات ليست خالية من الشوائب، فيما

يتعلق بصورة خاصة بتحديد تواريخ الوقائع وأحيانا بالشهادة ذاتها. ويرجع هذا إلى الذاكرة السيئة، وأيضًا إلى الميل إلى المبالغة الشائع بين شعوب حوض المتوسط، الذي يصل بهم أحيانًا إلى حكايات غير محتملة الحدوث.

يبقي أن نتوصل إلى رأي حول حقيقة رحلة فتح الله، وبصورة خاصة عن هذه الرحلة إلى الدرعية التي كانت، كما رأينا، مشكوكا فيها بشدة. ولنلاحظ أنه، بالنسبة لجانب كبير من النص، لا محل لهذا السؤال؛ إذ إن المعلومات تقدم لنا على أنها قصة مروية. فلا يزعم فتح الله أنه شاهد أو شارك العديد من حكايات الصحراء أو قصص المعارك التي ينقلها. ولكن ماذا عن الباقي؟ من الصعب للغاية إجراء جرد الوقائع. ولا شك في أنه يجمع بين عناصر شهادة عيان، كما أنه يحيل أيضًا إلى شهود آخرين قابلين للتصديق إلى هذا الحد أو ذاك، ولاسيما أولئك المشكوك فيهم أكثر كلما ابتعدنا عن بادية الشام، هذه الأرض المختارة للطابع البدوي.

وأهمية هذه الوثيقة كبيرة، غير أنه لا يمكن أخذها بسذاجة بوصفها مصدرا. وباعتبارها شهادة شامي يميل إلى المبالغة، عن واليه الذي تميز بولعه بالعظمة، فإنه يجب أخذها باحتراس. وليس من المؤكد أن يجد المؤرخ فيها زاده. ومع هذا فإنها شهادة نادرة، بل فريدة، بشأن بعض النقاط، وبصورة خاصة عن المنطقة البدوية لشبه الجزيرة العربية. ولا شك في أنها ليست مباشرة دائما، ولكن هل لنا اختيار؟ وهي بصورة خاصة شهادة بشأن مؤلفها، التاجر الجريء الذي لا يخشى أن يغامر في عالم وحشي بصورة خطرة كما يعتبره بوجه عام سكان المدن. وهو يعطينا معلومات رائعة عن التجار المتجولين الذين يصادقون أصحاب الخيام الكبيرة لكي يجلبوا لهم سلعا لا غنى عنها مطلقا بالنسبة لبقائهم - غير أنهم لا يجدونها في صحرائهم: أسلحة وأوانيَ وسروجا وثيابا، وكذلك موادٌ غذائيةٌ للاستهلاك اليومي، مثل الأرز أو البن. إنها صدى أيضًا للقصص التي تُروَى في جلسات السمر في الخيام الكبيرة. وهي قصص لا علاقة لها بالواقع، بل تنبع من الأخيلة. وهي أخيرًا وثيقة ذات أهمية قصوى عن التاريخ الأدبي. ذلك أنها تقدم لنا الأساس لعمل الكتابة عند لامارتين. وفي غياب توفر مخطوطات(7)، تقدم هذه الشهادة العناصر اللازمة لإعداد طبعة نقدية.

الموازين والمقاييس:

لكي نتوصل إلى رأي بشأن هذا الملف، من المفيد أن نضعه في موضعه مع وثائق أخرى من النوع نفسه، نلاحظ فيها، وفقا لحالة المؤلف ومكانته، تشكيلة واسعة من معايير التقييم. ويقودنا هذا إلى أن نلقي ضوءًا أقوى على *رحلة إلى الشرق* لـ لامارتين ككل، وعلى معالجة النقد لها بصورة مقارنة.

وفي كثير من الأحيان كان واقع رحلات المغامرة موضع شك؛ ذلك أن الطابع المدهش والمجد الذي كان يُفترض الفوز به من اكتشاف "كبير" ما، مجد الإسهام في ملء بعض "ثغرات" خرائط الجغرافيا، كان كل شيء يدعو إلى الشك في مؤلفي مثل هذه المآثر؛ ففي أغلب الأحيان كان طابع اقتصار هذه المعلومات على المؤلف يجعل هذه المآثر غير قابلة للتحقق منها، كما أن الطابع الأسطوري لأهداف معينة (منابع النيل، المدن الحرام مثل تمبكتو أو مكة) كان يزيد أيضًا من المجازفة. وفي التاريخ الطويل لاكتشاف العالم، عرفت بالفعل بعض الأكاذيب التاريخية لحظات مجد. كما أن بعض العلماء تقمصوا دور الناشب والمدعي أحيانًا في قضايا تزييف شهيرة، مثل إقامة بالجريف في المناطق الوسطى من شبه الجزيرة العربية، أو رحلة ليون روش Léon Roches إلى مكة، وقد لقيت الرحلتان على السواء رواجًا كبيرا.

وفي مثل هذه الحالات، كان التحقيق يركز بصورة رئيسة على استبعاد حدوث جدول الرحلة، أو على استبعاد معالم ترصع خط سير الرحلة، وهي استبعادات تقود إلى شك جذري: الرحلة لم تحدث وتشكل محض تلفيق. ومن المدهش أن معلومة أكيدة لم تكن تحسب لمؤلف الرحلة، على حين أن أي خطأ يُعتبر موجبًا للبُطلان، دون أن تُؤخذ في الاعتبار الأوضاع المضطربة للرحلة أو الظروف غير المريحة التي تم فيها تدوين الملاحظات. وصحيح أنه كان هؤلاء الرحالة في كثير من الأحيان أشخاصا غير جديرين بالاحترام، بل مشكوكا فيهم تمامًا. ومن هؤلاء بالجريف هذا، اليهودي المتنصر، واليسوعي المتنحي، الذي يعبر عن ازدرائه لشعوب البلدان التي كان أول أوروبي يجتازها، شبه الجزيرة العربية هذه التي كانت لا تهم أحدًا إلى ذلك الحين (Palgrave 1865).

هذه المنطقة هي ذاتها التي كان قد زارها فتح الله قبل ذلك بنصف قرن. وفي هذه الصحراء لم يكن يوجد شيء، إلى أن نجح مصلح إسلامي في توحيد القبائل البدوية لكي يزحف إلى المناطق المجاورة: مدن الحجاز القدسة التي نُهبت منها كنوز مكدسة بفضل ورع يُنظر إليه على أنه وثني، وكربلاء، المدينة الشيعية، وحتى دمشق. وكان الإنذار حادًا إلى حد أن "محمد علي" أرسل جيشا بقيادة ابنه من أجل القضاء على هؤلاء الرواد المزعجين للإصلاح الإسلامي. إننا الآن في بداية القرن التاسع عشر. وفي هذا الزمن، كانت الرحلات في البحر الأبيض المتوسط ما تزال محفوفة بالأخطار وكان من يخاطر بذلك يقال بأنه يقتفي آثار عوليس البطولية؛ إذ كانت أبيات هوميروس تملأ أذهان كل هؤلاء المثقفين الذين يدفعون إلى الجنوب مشروع "الجولة الكبرى"[٨].

وتدرج رحلة لامارتين في هذا السياق. وهي تعرِّض نفسها لمختلف أشكال النقد الذي أثرناه. وكانت موضوعًا لشكوك مختلفة، ولكنْ بأقصى قدر من الاحتراس، وهو ما يتناقض بشدة مع التفقد الدقيق الذي كانت رحلة فتح الله موضوعًا لها - ولا مناص من أن نستنتج من هذا أنه لم يكن إلا "كذابا أشِر".

والأكثر إثارة للدهشة ليس أن تحقيق الجمعية الآسيوية قد تم إجراؤه بهذه العناية، وإنما أنه ظل في الكتمان، دون استشارة لامارتين وإلى حد الانخراط في عمل هو في آن معًا كبير وبالغ الغرابة بالنسبة لمستشرقين يؤمنون بدين النصوص: إعادة الترجمة إلى العربية لنص من الجلي أنه أعيدت كتابته شيء يتجاوز المفارقة، ولا بد من أن هناك أسبابًا أخرى وراء ذلك.

تحمل المراسلات بين جول مول و فولجانس فرينيل تاريخ نوفمبر ١٨٣٨، وهي تعتمد على سلسلة من الرسائل التي جرى تبادلها منذ طبع *الرحلة*؛ أيْ منذ صيف ١٨٣٥. وقد نشرها بشجاعة جول مول في... ١٨٧١! لماذا التأخير إلى هذه الدرجة؟! لقد مات لامارتين في ١٨٦٩. وبوصفه شاعرا مكرسا، وأكاديميا فرنسيا، وأرستوقراطيا بارزا، وسياسيا له نفوذه، عُين سفيرًا ثم انتخب نائبًا، وكانت ذروة مجده أثناء الجمهورية الثانية (١٨٤٨-١٨٥٢) حين تقلد منصب وزير الشئون الخارجية قبل أن يكون مرشحًا (لم يحالفه الحظ) لرئاسة الجمهورية ضد لويس-نابوليون. ولم يتوان، أثناء توليه وزارة الخارجية، عن العمل بفعالية على دعم مسيرة معارفه بالشرق الأدنى: ترجمانه مازوالييه وفتح الله نفسه[٩].

لم يهتم لامارتين بترسيخ ثقافته في ميدان شئون الشرق قبل رحيله ولم يحاول أن ينتفع بالعلم الاستشراقي بعد عودته. غير أنه كما سبق القول رجل ذو نفوذ، وهو قادر على إلحاق الضرر بقدر ما هو قادر على تقديم العون. فلا يجوز لأحد أن يزعج رجلا مثله لكي يطلب منه المخطوطة الأصلية لـ"ترجمته"، وأن يشير له إلى الأخطاء المطبعية العديدة التي ترصع نصه، في نقله لأسماء الأعلام والأماكن، ناهيك عن الأخطاء الناتجة عن قلة علمه[١٠]. ولهذا استطاع أن يطبع خمس

عشرة إعادة طبع لرحلته دون أن يقترح عليه أحد إدخال أدنى تصحيح؛ الأمر الذي كان من السهل جعل الشاعر يقبله، لصلحة نصه ذاته.

فلماذا كل هذا الحذر حتى بعد الوفاة؟ لقد نسي النقد الأدبي بسرعة في لامارتين رجل السلطة، على أنه بقي عملاقًا من عمالقة الأدب وشخصية عظيمة. إن مؤلفا يصلح لإعطاء دروس في الأخلاق والكتابة لا يمكن أن يكون مزيفًا مبتذلا وينبغي أن نستمر في تجاهل زلاته وعدم اعتنائه بقواعد الإملاء. وحتى في نظر نقاد اليوم فإنه يبدو من الصعب الطعن في سمعة بمثل هذه العظمة. باستثناء ديماس Dumas، لا يجوز لمؤلف مكرس أن يحشو نصه باللغو الفارغ، وأن يجعله يمتد بلا توقف: كأن في هذا تناقضًا يصعب علينا قبوله، بل تصوره.

الهوامش :

(١) هذا النص تنقيح لعمل أكبر منشور ضمن أعمال *ندوة لامارتين الدولية* :

Colloque international Lamartine, ADIKAM, Université Ege, Izmir (Turquie), 2005.

(٢) هذا الاستشهاد مترجم عن الفرنسية فمن المتوقع بالتالي أن يختلف إلى حد ما عن الأصل العربي ـ المترجم.

(٣) ومن جهة أخرى فقد قدم مؤخرًا رواية تاريخية هي رغم كل شيء جيدة التوثيق للغاية (Soublin 1986).

(٤) فلنلاحظ أن الناشرين لا يفعلون شيئا آخر عندما يصححون الأخطاء الإملائية التي ترصع نص لامارتين. غير أنه عندما نعلم، كما يشير سارجا موسى Sarga Moussa في مقدمته: أن صاحب قصيدة "البحيرة" كان يكتب بانتظام لفظة "apparaître" بحرف "p" واحد: فإن المؤسسة التعليمية بأكملها هي التي تهتز (انظر Traimond 2001).

(٥) لغة تواصل انتشرت حول حوض المتوسط بين القرنين الحادي عشر والتاسع عشر، خاصة في أوساط التجار، إلى أن قضى عليها انتشار الفرنسية والإنجليزية نتيجة للاستعمار — المترجم.

(٦) استطعنا أن ننكبّ على هذه المواجهة بين النصوص بفضل العون الصبور من زميلنا هاشمي قروي من جامعة تونس.

(٧) مختارات المخطوطات المحفوظة بشأن الرحلة في المكتبة الوطنية (Fam 1960) أو في ماكون Mâcon (انظر Lamartine, éd. S. Moussa, 2001: note 612,) لا تشمل هذه القصة.

(٨) الجولة الكبرى Grand Tour: نوع من التعليم في القرن الثامن عشر للنبلاء الإنجليز كان يتمثل في فترة من السفر تتراوح بين أشهر قليلة وثمانية أعوام إلى أوروبا حيث كان الشبان يدرسون سياسة البلدان المجاورة وثقافتها وفنها وآثارها القديمة ـ المترجم.

(٩) انظر المذكرة التي بقيت في محفوظات الخارجية في Moussa 1995 : 239-240.

(١٠) مثال على هذا: فظاظة العلاقة الإيتيمولوجية التي يقيمها: على أساس التشابه الصوتي، بين (الشام) و(الشمس).

السير الشعبية العربية بين كتابة التاريخ والرواية

توماس هرتزوج / ت: باتسى جمال الدين

لا يختص كُتّاب الحوليات والسير من العلماء، والتابعين للهيئات الرسمية وحدهم بمهمة تشكيل الذاكرة الجماعية للجماعات الإنسانية والحفاظ عليها، فإن جميع المجتمعات البشرية تعمد إلى تذكر ماضيها المنصرم، أو بالأحرى استرجاع هذا الماضي بطرق عدة؛ رغبة منها في تنمية الشعور بالذات، وتحديد وجهتها الحالية من خلال الوقوف على الأحداث الماضية. وفضلاً عن كتابة الأحداث التاريخية والسير التي تنطلق من داخل الأوساط العلمية، شهد العالم العربي على مدار تاريخه الطويل إنتاجًا غزيرًا من الملاحم والأساطير التي لم تلق من قِبَل النُخبة سوى الرفض والتحقير، على الرغم من كونها تشكل إحدى السبل الشعبية لتذكر الماضي، واسترجاعه على نحو يتيح بناء الهوية الذاتية. ووفقًا للأقوال السائدة التي تروج لها النخبة، تم لفترة طويلة اعتبار هذه القصص بمثابة مجموعة من الاختلاقات التي تشوّه "الحقيقة التاريخية"، في حين تستند عملية كتابة التاريخ إلى عدد من الأساليب العلمية من أجل سرد الأحداث التاريخية "كما وقعت بالفعل".

لكننا نعارض هذا الرأي المُسبق المحافظ الذي يهدف إلى إثارة الارتياح، وسنسعى إلى توضيح عدم وجود اختلافات جوهرية بشكل دائم بين كتابة الأحداث التاريخية بواسطة العلماء والنخبة وقصص الملاحم والأساطير المنتشرة بين أفراد الطبقة الدنيا "العامة" الذين يعتبرون من الجهلاء من خلال عرض نموذج السير الشعبية العربية، بل إننا نعتقد أن هذه الاختلافات هي في أغلب الأحيان اختلافات طفيفة أو لا وجود لها على الإطلاق.

خلال الفترة الممتدة بين القرنين الميلاديين الحادي عشر والسادس عشر، عرفت العشرات من السير الشعبية العربية طريقها إلى النور. ويبدو على الأرجح أن هذه النصوص مجهولة المصدر هي من صنيع بعض الأفراد الذين حصلوا على قسط من التعليم، ووقفوا على مختلف العلوم الأدبية والتاريخية. وبدأت هذه السير تتعرض للإطالة على يد الرواة الشعبيين الذين أضافوا إليها بعض العناصر الجمالية، ثم أخذت تنتقل عن طريق التواتر الشفهي والتحريري. وتتضمن هذه القصص عددًا من الشخصيات الرئيسية المتمثلة في أبطال العرب على الصعيدين التاريخي والأسطوري، غير أنها تناولت بصورة أقل قصص بعض أبطال الفرس. وانطلاقًا من مضمون السير الشعبية العربية والعصور التي شهدت ظهورها، يمكننا التمييز بشكل واضح بين مجموعتين تشمل إحداهما السير

التي يرجع تاريخها إلى ثلاثة عصور محددة (الحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر)، وتدور حول مجموعة من الأبطال وثيقي الصلة بالبيئات القبلية والبدوية؛ بينما تضم المجموعة الثانية السير الشعبية التي ترجع إلى العصر المملوكي، أي القرنين الرابع عشر والخامس عشر بصفة أساسية، وتدور أحداثها في الغالب داخل نطاق إحدى البيئات الحضرية بل المدنية. وتعد سيرتا "عنترة بن شداد" و"الزير سالم" من أهم السير التي تنتمي إلى المجموعة الأولى، حيث ترويان مآثر هذين البطلين في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، فضلاً عن سيرتي "بني هلال" و"ذات الهمة". ومن أكثر القصص ذيوعًا بالمجموعة الثانية نجد سيرة "الملك الظاهر بيبرس" الذي يعد المؤسس الفعلي لدولة المماليك، وسيرة "سيف بن ذي يزن"، و"حمزة البهلوان"، و"علي الزئبق". وعلاوة على كل هذه السير الشعبية، نجد سيرتي "فيروز شاه"، و"رستم زال" المستمدتين من التراث الملحمي الفارسي، بالإضافة إلى عدد من السير الأخرى التي لم يتبق منها حاليًا سوى أسمائها فحسب، مثل سيرة "الأيوبيين" التي يؤكد أحد شهود العيان الأوروبيين أنها كانت تُروى بحلب خلال القرن الثامن عشر[1].

كانت تتم بصفة عامة رواية السير الشعبية شفهيًا - كل حسب طريقته الخاصة أو مستعينًا بإحدى المخطوطات - خلال الأمسيات الليلية أمام جمهور من الرجال الذين يدفعون مقابل الاستماع إليها. فقد ذكر السخاوي أنه خلال القرن الخامس عشر، كان هناك طحان اسمه خليل يقيم بجوار باب القرافة في مدينة القاهرة، ويمتلك عددًا من الكراسات التي تتضمن سيرتي "عنترة" و"ذات الهمة"، فضلاً عن قصة القائد المسلم عمرو بن العاص الذي فتح مصر. ويخبرنا السخاوي كذلك أن هذا الطحان قد أعطى هذه الكراسات للشيخ بدر الدين شربدار الذي كان من أشهر الدعاة آنذاك، كي يروي ما جاء بها أمام الجماهير التي تدفع مقابل الاستماع إليه[2]. وخلال الفترة ذاتها على وجه التقريب، ذكر المقريزي في كتابه "الخطط" أن خط بين القصرين- محور القاهرة الرئيسي آنذاك- كان يعج ليلاً بجميع أصناف الباعة الجائلين والمنشدين ورواة السير والأخبار[3]. ووفقًا لما ذكره عدد من شهود العيان العرب والأوروبيين، كانت المقاهي الشعبية بمدن المشرق الكبيرة - حلب ودمشق والقاهرة - تشكل المقر الرئيسي لرواة السير الشعبية، على مدار الحقبة الممتدة بين الحكم العثماني وستينات أو سبعينات القرن الماضي، بل ثمانينات القرن ذاته في عدد من الأماكن المحددة.

وكثيرًا ما كانت رواية السير الشعبية داخل المقاهي تتخذ شكلاً مسرحيًا، بل جماهيريًا؛ وهذا ما نجده عند منتصف القرن الماضي بشأن الراوي الدمشقي أبي أحمد المُنعش الذي حفظ سيرة بيبرس عن ظهر قلب، وكان يرويها مستخدمًا اللهجة الأصلية، وهو يتجول في جميع أرجاء المقهى. فقد كان يحاكي حركات الشخصيات المختلفة، ولا يتورع عن الوثب عاليًا- على الرغم من تقدم عمره - ليبدو وكأنه سينقض على العدو الخيالي[4]. ويبدو أن معظم رواة دمشق كانوا يستخدمون الحركات ذاتها للتعبير عن أحداث رواياتهم، ويحاكون طريقة كلام الشخصيات المختلفة، كما يرتجلون بعض ما يجود به خيالهم الخاص. بل كان هناك عدد من الرواة الذين يرتدون الملابس التنكرية، ويضعون الخوذات على رؤوسهم، ويحملون السيوف في أيديهم، بغية تجسيد شخصية الأبطال الرئيسيين على أفضل نحو ممكن.

وللوقوف على حجم المكانة التي كانت تحتلها السير الشعبية ورواتها داخل المدن التقليدية بالمشرق العربي، لابد من الإشارة إلى كونها تعد أحد مصادر الترفيه القليلة التي يمكن الحصول عليها بعد يوم طويل من العمل الشاق؛ فقد كانت الجماهير الغفيرة تتدفق على هذه الجلسات للاستماع إلى الرواة. ووفقًا لشهادة قنصل بروسيا في دمشق، القنصل جوهان جوتفريد فتزستن Johann Gottfried Wetzstein، كانت تتم رواية سيرة بيبرس وحدها خلال ستينات

القرن التاسع عشر (١٨٦٠) داخل ما يقرب من ستة وثلاثين مقهى من المقاهي الشعبية[٥]، وأشار إدوارد وليم لين Edward William Lane إلى وجود قرابة مائة راو من الرواة الدائمين بمدينة القاهرة وحدها خلال عشرينات وثلاثينات القرن ذاته (١٨٢٠/١٨٣٠)[٦]. وعلى الرغم من تدفق الجماهير على هذا النحو الهائل، فيجب ألاّ نغفل كون السير الشعبية وأماكن روايتها التي تتمثل بصفة أساسية في المقاهي الشعبية، لا تشكل مجالاً لجذب الرجال - والنساء في جميع الأحوال - الذين حصلوا على قسط من التعليم، أو يتمتعون بمكانة اجتماعية خاصة، أو ينتمون إلى إحدى الأسر المتدينة، أو ينحدرون من أصول طيبة.

وكثيرًا ما أثارت السير الشعبية حنق علماء الدين الذين اعترضوا على ترويج مثل هذه القصص التي عابوا عليها كونها من محض الخيال؛ وعدّوها ضمنيًا من الأمور التي تتعارض مع الأعمال "الجادة" ذات المحتوي الديني، مثل القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وقصص الأنبياء. وهو ما يفسر موقف العالِم الشهير تاج الدين السبكي خلال القرن الرابع عشر إبان الحكم المملوكي على مصر، حيث قضى "بضرورة امتناع الكتبة عن نسخ الكتب التي لا تخدم الأغراض الدينية، مثل قصة حياة عنترة ومختلف المؤلفات الخيالية التي تهدر الوقت، ولا يحتاج إليها الدين بأي شكل من الأشكال"[٧]. وفي نهاية القرن الخامس عشر، نقل الفقيه المغربي الونشريسي (توفي عام ١٥٠٨) الفتوى التي أطلقها أحد زملائه، ألا وهو ابن قداح الذي تجاوز هذا الحد. وأفتى بتحريم بيع الروايات التاريخية وغيرها من القصص الأخرى التي تسهم في ترويج الأكاذيب. ولم يكن يُسمح باختيار الأئمة من بين زمرة المهتمين بقراءة سيرة "عنترة بن شداد"، بل لا يعتد بشهادتهم أمام المحاكم، لأنهم يفتقرون إلى القدرة على التمييز بين الحقائق والأكاذيب. والشخص الذي يقضي بمشروعية هذه الأكاذيب هو شخص كاذب في نظر ابن قداح[٨].

ومن خلال العنف الذي تنطوي عليه مثل هذه الأقوال؛ يمكن أن نتبين جيدًا حجم الشعبية الكبيرة التي حظيت بها القصص التاريخية الأسطورية، والتي كان من شأنها تهديد النظام القائم، بل إن تغلغل السير الشعبية في نفوس المؤمنين كان ينازع الدين والمصادر الرسمية لكتابة التاريخ في المكانة المتميزة التي احتلتها، ويهدد بغرس نوع من الخيال الشعبي الذي يخرج عن الإطار المألوف، ولا يمكن السيطرة عليه. لذا، كان يتعين انتهاج جميع السبل من أجل التمييز بوضوح تام بين الأعمال الخيالية "التي لا يحتاج إليها الدين مطلقًا" من جهة، والأعمال الجادة التي يجب العمل على نشرها من جهة أخرى.

ولكن، هل كانت عملية التمييز تلك التي لجأ إليها العلماء تقوم على أسس صحيحة؟ على صعيد الاتجاه الذي تبناه العالمان اللذان أشرنا إليهما آنفًا بصدد مدى صحة فحوى هذه القصص، واللذان يمثلان انعكاسًا للتفكير الرسمي السائد إبان عصريهما، كان الأمر برمته يستند إلى مبدأ الإجماع العام من قبل المجتمع بأكمله، للحكم على مدى صحة أمر ما أو خطئه، والإقرار باحتمال وجوده من عدمه. غير أنه في حين يقر المجتمع العربي الإسلامي السني بصحة قصة بداية الخلق كما وردت في القرآن الكريم، وقصة آدم وحواء، وحدوث الطوفان، وغيرها من قصص الأنبياء التي تنتهي بالسيرة النبوية، والتي تشكل بداية ذلك المؤلف العريق "تاريخ الرسل والملوك" للطبري، فإن الباحث الذي ينتهج الأسلوب العلمي لن يتردد في اعتبار كل هذه "الأحداث التاريخية" بمثابة نوع آخر من الأساطير التي تماثل "أحداث" السير الشعبية. وعلى غرار ما تم بصدد إقحام بعض الأحداث الخاصة بجنوب شبه الجزيرة العربية وعدد من الإسرائيليات في السيرة النبوية، فقد تضمنت بعض المؤلفات "العلمية" قصص الحروب القبلية التي دارت في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي عُرفت باسم "أيام العرب"، فضلاً عن قصص حروب تلك القبائل مع أعدائها الخارجيين، مثل "السيرة النبوية" و"الكامل في التاريخ" لابن الأثير، و"تاريخ

الطبري"، مثلها في ذلك مثل ما تضمنته "سيرة عنترة بن شداد"، و"سيرة الزير سالم" على نحو يحمل الكثير من أوجه التشابه بين هذين النوعين من القصص التاريخية. وهكذا، هل تعد السير الشعبية ترويجًا لعدد من الأكاذيب؛ وهي تنهل من المصادر ذاتها التي لجأت إليها الكتابات التاريخية العلمية، وإن كنا نعد هذه المصادر من قبيل الخرافات والأساطير؟!

وانطلاقًا من كل هذه الاعتبارات، نجد أن محاولة السعي نحو إثبات عدم وجود فروق جوهرية بين الكتابة التاريخية العلمية والسير الشعبية، بل وجود أوجه تشابه رئيسية بين هذين النوعين، لا يمكن أن تفضي إلى نتيجة جيدة بصدد التأكد من صحة المضمون الروائي؛ لأننا سنصطدم بعدد من المصطلحات الأيديولوجية المختلفة التي تدور حول الحقيقة التاريخية، بل إننا سنفتقر في العديد من الحالات - داخل النموذج الغربي ذاته الذي يتناول تزييف المعطيات - إلى وجود الأدلة القاطعة التي تؤكد أو تنفي صحة القصص التي وصلت إلينا.

إلا أنه على صعيد شكل السرد التاريخي، سنجد أنفسنا على أرض صلبة. فمنذ أعمال ميشيل فوكو، ورولان بارت، وهايدن وايت على أقصى تقدير، ندرك تمامًا أن كتابة التاريخ ليست سوى أحد أنواع القص والبناء السردي، أي أن الكتابة التاريخية تعد أحد أشكال الأدب. وليس هناك بالتالي ما يثير الدهشة في شيوع استخدام الأساليب السردية ذاتها من أجل استرجاع الماضي بواسطة قص الأحداث في السير الشعبية والكتابات التاريخية العلمية على نحو يفوق بصورة كبيرة جميع توقعاتنا.

وحينما عقدنا مقارنة بين عدد من القصص التي وردت في سير كل من "عنترة بن شداد"، والزير سالم"، و"الملك الظاهر" من جهة، والقصص المناظرة التي وردت في بعض الكتابات التاريخية العلمية من جهة أخرى، وجدنا أن هذين النوعين يشتركان في استخدام ثلاثة أساليب سردية رئيسية. ويتمثل الأسلوب الأول في "تسليط الضوء" على بعض الشخصيات التاريخية من أجل الإعلاء من شأنها أو الحط من قدرها؛ ويتمثل الأسلوب الثاني في "شخصنة" التاريخ الذي يستخدم غالبًا عن طريق شرح الأحداث التاريخية من خلال الأحاسيس الشخصية لفاعلي التاريخ؛ بينما يتمثل الأسلوب الثالث في استخدام "الأسلوب الدرامي" لسرد الحدث بواسطة عدد من المشاهد شبه المسرحية. وبعض القصص التي درسناها في هذا الصدد تتناول اثنين من حروب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام؛ هما حرب ذي قار بين العرب والفرس[9]، وحرب البسوس بين بني بكر وبني تغلب[10]، وهي القصص التي ورد ذكرها في الكتابات التاريخية العلمية وفي كل من سيرتي "عنترة" و"الزير سالم" على التوالي. كما تفحصنا في كل من الكتابات التاريخية العلمية وسيرة "بيبرس" ثلاث قصص تدور حول بعض الأحداث التاريخية التي سبقت استيلاء بيبرس على السلطة؛ وهي القصص التي تتناول استيلاء التتار على بغداد، وشخصية المعظم توران شاه آخر سلاطين الدولة الأيوبية، كما تتناول وفاة شجرة الدر التي كانت إحدى حظايا الملك الصالح أيوب قبل أن يتزوجها، وتزوجت من بعده الملك المعز أيبك، أول سلاطين المماليك.

ويعد المعظم توران شاه ابن الملك الصالح أيوب آخر سلاطين الدولة الأيوبية خير مثال على أسلوب تسليط الضوء على إحدى الشخصيات التاريخية، بل الحط من شأنها في مختلف المصادر التاريخية وفي سيرة "بيبرس". ففي حين نجد أن عددًا قليلاً للغاية من مصادر الكتابات التاريخية المملوكية - مثل كتاب ابن خلدون - قد أرجعت اغتيال توران شاه إلى قيامه بإقصاء مماليك والده المعروفين باسم "مماليك الصالحية"، وإحلال أتباعه من عسكر المماليك بدلاً منهم[11]، فإن الغالبية العظمى من الكتابات التاريخية قد ساقت له صورة شديدة السلبية على نحو ضاعت معه تمامًا حقيقة إقصاء مماليك والده[12]. ويسوق لنا الكُتبي في كتابه "فوات الوفيات" أحد الأمثلة على الحط الدائم من قدر شخصية ما: "ثم سار [المعظم] إلى مصر بعد عيد الأضحى، فاتلق كسرة الإفرنج-

خذلهم الله تعالى! - عند قدومه، ففرح الناس، وتيمّنوا بوجهه، لكن بَدت منه أمور نفرت الناس عنه. منها أنه كان فيه خفة وطيش. وكان والده الصالح يقول: ولدي ما يصلح للملك، وألح عليه يومًا الأمير حسام الدين بن أبي علي، وطلب إحضاره من حصن كيفا، فقال: أجيبه لكم حتى تقتلوه! فكان الأمر كما قال أبوه. [...] لما قدم المعظم طال لسان كل من كان خاملا في حياة أبيه، ووجدوه مختلّ العقل، سيء التدبير [...] وكان لا يزال يحرك كتفه اليُمْنى مع نصف وجهه، وكثيرًا ما يعبث بلحيته، وكان إذا سكر ضرب الشمع بالسيف، وقال: هكذا أفعل بمماليك أبي، ويتهدد الأمراء بالقتل، فشوّش قلوب الجميع، ومقتوه [...] أنه احتجب عن الناس، وانهمك على اللذات، والفساد مع الغلمان على ما قيل، ويقال إنه تعرض لحظايا أبيه"[13]. وهكذا، فإن كل الخصائص التي يجب ألاّ يتصف بها السلطان - الخفة، والطيش، بل اختلال العقل، وسوء التدبير، والظلم، ومعاقرة الخمر، واللواط - قد ورد ذكرها في جميع قصص سيرة بيبرس التي تعرضت لها تارة بقدر من المبالغة، في حين خففت من حدتها تارة أخرى[14].

وفضلاً عن تسليط الضوء على بعض الشخصيات، تميزت قصص كُتّاب التاريخ ومؤلفي السير الشعبية بالاتجاه نحو شخصنة التاريخ. مما جعل كتاب التاريخ ومؤلفي سيرة بيبرس يرجعون سقوط بغداد بين أيدي التتار إلى خيانة الوزير الشيعي ابن العلقمي الذي كان يتحرك بدافع كراهيته لأهل السنة. وعلى الرغم من أن معظم كتّاب التاريخ قد أوضحوا أسباب هذه الكراهية العقائدية التي تمثلت في تدمير الحي الشيعي "الكرخ" على يد رجال الخليفة[15]، فإن بعض كتّاب التاريخ المماليك - مثل السيوطي وابن كثير - قد أرجعوا كراهية الوزير إلى سبب واحد فحسب هو تعصبه الطائفي المزعوم[16]. لذا، يقول لنا ابن كثير بكل بساطة: "وذلك كله طمعًا منه أن يزيل السنة بالكلية، وأن يظهر البدع الرافضة، وأن يقيم خليفة من الفاطميين"[17]. ومثل معظم كتّاب التاريخ المماليك، عدّ مؤلفو الروايات المختلفة من سيرة بيبرس الكراهية التي يضمرها الوزير بمثابة السبب الرئيسي لسقوط بغداد بين أيدي التتار[18]، غير أن البعض منهم فحسب قد أوضح أن سبب هذه الكراهية يرجع إلى تدمير الكرخ[19]. وأضافوا إليها قصة روائية تقول بأن ابن الخليفة قد طالب بتدمير الحي الشيعي بعد أن خسر رهانًا أمام ابن الوزير، وهو المطلب الذي لم يعارضه الخليفة من فرط حماقته وتهاونه.

وعلى غرار الطريقة ذاتها المتبعة في شخصنة الأحداث، أرجع كتّاب التاريخ المماليك مقتل المعز أيبك على يد زوجته شجرة الدر إلى غيرتها الشديدة من علاقته بإحدى النساء الأخريات[20]، وهو افتراض غير محتمل ينطوي على قدر كبير من التمييز ضد النساء، فقد غلب الطابع الرسمي البحت على زواجهما الذي انعقد بسبب الحاجة إلى إضفاء الشرعية اللازمة على وجود أيبك بعدما استولى على عرش الأيوبيين. وأخيرًا، فإن أسباب حروب ذي قار والبسوس التي وقعت قبل الإسلام، والتي ذكرها مؤلفو مجلدات الأدب، قد اقتصرت على سبب واحد فحسب لدى بعض كتّاب التاريخ ومؤلفي سيرتي "عنترة" و"الزير سالم"، هو حنق فاعلي التاريخ في أعقاب الخزي الذي لحق بهم[21].

ونصل من خلال هاتين القصتين إلى آخر الأساليب السردية التي استطعنا رصدها في القصص التأريخية والسير الشعبية، وهو استخدام الأسلوب الدرامي الذي يعد أهم هذه الأساليب على الإطلاق. إننا نجد في بعض هذه القصص عددًا من المشاهد التي تعد نتاج تكوين متعمد يهدف إلى زيادة الحيوية والإثارة، وتوضيح الحدث بواسطة بعض النوادر التي تثير الأذهان. وقد سبق أن بلغ أسماعنا الفصل الخاص بالتمر، والمشهد الرائع الذي صوّر توران شاه وهو يضرب الشموع، ويصرخ قائلاً: "هكذا سأفعل بمماليك أبي!". لكننا وجدنا ثلاثة أمثلة أخرى تتسم بالروعة، وتوضح كيفية استخدام الأسلوب الدرامي في قصص الكتابات العلمية والسير الشعبية التي تتناول

سقوط بغداد في أيدي التتار. ونجد المثال الأول لدى الكتبي في كتابه "فوات الوفيات"، حيث ذكر لنا النادرة التالية التي توضح مكيدة الوزير ابن العلقمي والأسلوب الخسيس الذي اتبعه من أجل إنجاح خديعته، وهي النادرة التي ورد ذكرها أيضًا في سيرة بيبرس[٢٢]: "وحكى أنه لما كان يكاتب التتار تحيَّل إلى أن أخذ رجلا وحلق رأسه حلقًا بليغًا وكتب ما أراد عليه بالإبر، ونَفَضَ عليه الكحل، وتركه عنده إلى أن طلع شعره وغطّى ما كتب، فجهزه وقال: إذا وصلت مُرهُم بحلق رأسك ودَعهم يقرءون ما فيه، وكان في آخر الكلام (اقطعوا الورقة) فضُربت عنقه، وهذا غاية في المكر والخزي"[٢٣]. ونجد في المثال الثاني أن بعض كتّاب التاريخ قد أظهروا الخليفة باعتباره رجلا يغرق بلا اكتراث في ملذات قصره، ولا يدرك حجم الخطر المحدق به، في حين كان التتار يتكدسون على أسوار بغداد. كما ساق لنا كل من ابن كثير والملقب بابن الفوطي والسبكي[٢٤] نادرة أخرى تمت صياغتها في مشهد جميل يوضح الحالة العقلية للخليفة، وهي النادرة التي لم نجدها في أي من الروايات التي درسناها بهذا الصدد، والتي يقارب عددها عشرين نسخة تتناول سيرة بيبرس، على الرغم من ملاءمتها التامة لهذا الموقف. وسنذكر رواية ابن كثير التي تبدو لنا الأكثر توفيقًا: "وأحاطت التتار بدار الخلافة يرشقونها بالنبال من كل جانب حتى أصيبت جارية كانت تلعب بين يدي الخليفة وتضحكه، وكانت من جملة حظاياه، وكانت مولدة تسمى عرفة، جاءها سهم من بعض الشبابيك فقتلها وهي ترقص بين يدي الخليفة، فانزعج الخليفة من ذلك وفزع فزعًا شديدًا، وأحضر السهم الذي أصابها بين يديه فإذا عليه مكتوب إذا أراد الله إنفاذ قضائه وقدره أذهب من ذوي العقول عقولهم"[٢٥]. ويتناول المثال الثالث سقوط دار الخلافة بين أيدي قائد التتار هولاكو من خلال استخدام أسلوب درامي يماثل ذلك الذي وجدناه لدي تاج الدين السبكي، وهو السبكي ذاته الذي ندين له بالنقد اللاذع الذي استهدف كتّاب السير الشعبية المذكورين أعلاه. فقد ساق لنا قصة درامية تكاد تكون هي ذاتها التي وجدناها في اثنتين من روايات سيرة بيبرس[٢٦] "ولله در ما فعلت زوجة أمير المؤمنين، قيل إن هولاكو دعاها ليواقعها فشرعت تقدم له تحف الجواهر وأصناف النفائس تشغله عما يرومه فلما عرفت تصميمه على ما عزم عليه اتفقت مع جارية من جواريه على مكيدة تخيلتها وحيلة عقدتها فقالت لها إذا نزعت ثيابك وأردت أن أقتلك نصفين بهذا السيف فأظهري جزعا عظيمًا فأنا إذ ذاك أقول لك افعلي أنت هذا بي فإن هذا سيف من ذخائر أمير المؤمنين وهو لا يؤثر إذا ضرب به ولا يجرح شيئًا فإذا أنتِ ضربتيني فليكن الضرب بكل قواك على نفس المقتل ثم جاءت إلى هولاكو وقالت هذا سيف الخليفة وله خصوصية وهو أنه يضرب به الرجل فلا يجرحه إلا إذا كان الضارب الخليفة ثم دعت الجارية وقالت أجرب بين يدي السلطان فيها فلما عاينت الجارية السيف مصلتا والضرب آتيًا صاحت صيحة عظيمة وأظهرت جزعا شديدًا فقالت السيدة رضي الله عنها ويلك أما علمت إنه سيف أمير المؤمنين مالك تخشينه أما تعرفينه خذيه واضربيني به فأخذته فضربتها به فقدتها نصفين وماتت وما ألمت بعار ولا جعلت فراش ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم فراشا للكفار فتحسر هولاكو وعلم أنها مكيدة"[٢٧]. ونجد في قصص كتّاب التاريخ المماليك الأمثلة الأخيرة التي سنعرض لها بصدد استخدام الأسلوب الدرامي في الكتابات التاريخية، ولاسيما القصص الخاصة بحقبة الجراكسة من أمثال ابن الفرات وابن دقماق والمقريزي وابن إياس الذين تناولوا وفاة شجرة الدر والمعز أيبك[٢٨]. تتضمن قصصهم عددًا من العناصر الدرامية التي نجد أنها قد تزداد أحيانًا في سيرة بيبرس. فقد ذكر هؤلاء الكتّاب أن مماليك أيبك قد ألقوا بشجرة الدر من فوق أسوار القلعة بعدما أمرت بقتل سيدهم في حمام قلعة القاهرة. ووفقًا للقصص التي رواها كل من ابن دقماق وابن الفرات، فإن جثة شجرة الدر قد ظلت ملقاة لعدة أيام في خندق القلعة، وهي "عريانة بثوب واحد ولباس"، حتى وجدها أحد الحرافيش[٢٩]، وأخذ تكة لباسها. وتتفق قصة ابن إياس مع بعض قصص سيرة

بيبرس، حيث نجد لديه أن رجلاً من عامة الشعب قد وجدها على الحالة التي وصفناها، وقام بشق التكّة المصنوعة من الحرير الأحمر التي رُبطت بها كرة من اللؤلؤ ووعاء من المسك، ويجب ألا ننسى أنها كانت تُدعى شجرة الدر! واختتم ابن إياس قصته بقوله: "فسبحان من يُعزّ ويُذلّ". إننا هنا بصدد صورة شجرة الدر صاحبة الفضل وشهيدة أيبك ومماليكه التي تثيب المحرومين حتى بعد وفاتها، وهي صورة لا تجد معناها الحقيقي سوى في سياق شعبي، بل يتم تضخيمها في بعض قصص التراث الشعبي المصري التي تتناول سيرة بيبرس. ونجد رجلاً فقيرًا من عامة الشعب يعثر على جثتها، ويضع عليها غطاء ليسترها. وفي هذه اللحظة، تنفتح يد المتوفاة وتعطي الرجل – وفقًا لما ورد في الروايات المختلفة – قطعة من الذهب[٣٠]، أو بعض الذهب والمعادن النفيسة[٣١]، أو سوارًا ثمينًا[٣٢]. ويقوم الرجل ببيع ما وجده ليشتري بثمنه بعض الطعام والحشيش[٣٤].

وهكذا، يتضح لنا من خلال الأمثلة التي ذكرناها أنه يتم أحيانًا– بل في أغلب الأحيان– استخدام الأساليب السردية ذاتها في الكتابات التاريخية العلمية والسير الشعبية على حد سواء. وبصدد وفاة شجرة الدر، تعرض لنا روايات تراث الشام الذي يتناول سيرة بيبرس قصصًا أكثر اقتضابًا من تلك التي ورد ذكرها لدى كتّاب التاريخ المذكورين أعلاه. فقد ذكرت هذه الروايات فحسب واقعة سقوط شجرة الدر من فوق سقف الحمّام الذي قتلت فيه زوجها أيبك، ولم تشر مطلقًا إلى المكان الذي سقطت بداخله، أو بقاء جثتها العارية لمدة عدة أيام داخل الخندق، ولم تشر كذلك إلى ذلك الحرفوش الذي وجدها، أو إذا ما كان من عامة الشعب أو مجرد رجل فقير حصل على "مكافأة" ما من يدها.

وانطلاقًا من أوجه التشابه الواضح بين قصص كُتّاب التاريخ الذين تعرضنا لهم والقصص المناظرة لها في سيرة عنترة والزير سالم والظاهر بيبرس، نعتقد في ضرورة وجود عدد من الاقتباسات النصية الداخلية بين الكتابة التاريخية العلمية والسير الشعبية. وقد نتجت بعض تلك الحالات من التبادل الداخلي النوعي بسبب اتجاه مؤلفي السير الشعبية إلى اقتباس بعض عناصر الكتابات التاريخية. وإننا نعني بصفة خاصة القصص التي تتناول حروب ذي قار والبسوس التي وقعت قبل الإسلام، وورد ذكرها في سيرة عنترة والزير سالم، وقصة المؤامرة الشيعية التي تجسدت في شخص ابن العلقمي، والتقليل الدائم من شأن توران شاه. وقد نتجت بالتأكيد بعض الحالات الأخرى في الاتجاه المعاكس الذي يتمثل في لجوء كُتّاب التاريخ إلى إدخال بعض القصص الأسطورية والشعبية في إطار قصصهم العلمية. ونذكر هنا بصفة خاصة تلك القصة الرائعة التي تتناول رسالة الوزير ابن العلقمي المنقوشة على رأس مملوكه؛ وهي القصة التي وجدناها فقط لدى الكتبي وفي سيرة بيبرس، ونذكر كذلك قصة الحيلة التي لجأت إليها زوجة الخليفة بغية الفرار من هولاكو، وهي القصة التي وجدناها فحسب لدى السبكي وفي سيرة بيبرس. وأخيرًا نرى أن قصة الحرفوش الذي أثابته شجرة الدر، والتي وجدناها فقط لدى ابن إياس وفي سيرة بيبرس، لا تجد معناها الحقيقي سوى أمام جمهور شعبي، وتؤكد جميع الشواهد أنها نتاج بعض الروايات المصرية التي تتناول سيرة بيبرس أو إحدى القصص الأولية لهذه السيرة.

وعلى الرغم من أن جميع حالات الاقتباس التي لجأ إليها كُتّاب التاريخ من المجال الشعبي جاءت مسبوقة بكلمة "قيل" التي توحي بوجود بعض الشك من قبل المؤلف العالِم أمام مصداقية القصة المعنية، فقد استهل كل من الكتبي والسبكي حكاياتهما بهذه الكلمة التي لم يستخدمها ابن إياس، غير أنه يتعين علينا التسليم بأن كُتّاب التاريخ العلماء قد استخدموا الأساليب السردية ذاتها في تشكيل قصصهم، مثل تسليط الضوء على بعض الشخصيات، وشخصنة الأحداث التاريخية، واستخدام الأسلوب الدرامي في وصف الحدث، غير أن بعض القصص

الشعبية كانت أكثر اقتضابًا من بعض قصص الكتابات التاريخية، في حين اقتبس كُتّاب التاريخ من الدائرة الشعبية بعض القصص الأسطورية من أجل تزيين السرد التاريخي.

وهكذا، نرى أن الاختلاف بين الكتابة العلمية للتاريخ والسير الشعبية لا يعد اختلافًا جوهريًا، بل إنه مجرد اختلاف طفيف يكاد يكون في أغلب الأحيان لا وجود له أكثر مما نتصور. وبما أن السير الشعبية قد بلغت عددًا كبيرًا للغاية من الأشخاص بشكل يفوق ما بلغته كتابة التاريخ بواسطة النخبة، فإنها قد لا تمكننا من استرجاع التاريخ "كما حدث بالفعل"، بل كما عايشه الشعب وحفظه واسترجعه دومًا وصاغه في سياق يتفق مع التجربة التي عاصرها. ويتعين علينا بالتالي إدراج الكتابة التاريخية في إطار الأدب، وإدخال السير الشعبية في دائرة الكتابة التاريخية. وبعيدًا عن كونه مجموعة من الحكايات الخرقاء، تعد كتابة التاريخ الشعبي المتمثلة في السير الشعبية في حد ذاتها واقعًا تاريخيًا يستحق الاهتمام.

الهوامش :

(١) انظر: Niebuhr, *Beschreibung*, 106-107.

(٢) السخاوي، تحفة الآداب وبغية الطلاب، ص ١٨١.

(٣) المقريزي: الخطط، جـ٢، ص ٢٨؛ السطر الثامن عشر وما يليه.

(٤) الأسود: الحكواتي في دمشق، ص ٦١.

(٥) انظر: Wolff, 'An junge Arabisten', 631.

(٦) انظر: Lane, *Manners and customs*, 391.

(٧) السبكي، مُعيد النعم ومُبيد النقم، ص ١٨٦.

(٨) وفقًا لما ذكره جرونباوم: Grunebaum, *Der Islam*, 573, note 73.V. Grunebaum cite Pérès, « Le Roman », 33.

(٩) ورد ذكر حرب ذي قار في عدد من المصادر التاريخية التي نذكر منها على سبيل المثال: الطبري، تاريخ الأمم والملوك، جـ٢، ص ١٩٣ وما بعدها؛ أبو الفرج الأصفهاني. كتاب الأغاني، جـ٢؛ الميداني، مجمع الأمثال، جـ٤، ص ١٦؛ ابن قتيبة، المعارف، ص ٦٠٣؛ سيرة عنترة، جـ١٢، ص ١٧٥، جـ١٣، ص ٢٧٤.

(١٠) بصدد حرب البسوس، انظر Oliverius، ص ٤٦، الحاشية رقم ١٠، حيث نقل عن: أبي الفرج، الأغاني، جـ٤، ص ١٣٠–١٥٠؛ أبو عبيدة معمر بن المثنى: نقائض جرير والفرزدق، جـ٢، ص ٩٠٥–٩٠٦؛ ابن عبد ربه، العقد الفريد، جـ٣، ص ٧٤–٧٧؛ ابن الأثير: الكامل، جـ١، ص ٣٨٤–٣٩٧؛ ابن نباتة، شرح رسالة ابن زيدون، ص ٩–١٣؛ الميداني، مجمع الأمثال: ص ٢٥٤–٢٥٥، ص ٣٢٩؛ ياقوت الرومي، معجم البلدان، جـ١، ص ١٣٨–١٤٠؛ أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر (Leipzig 1831)، ص ١٣٦–١٤٠؛ البغدادي، خزانة الأدب، جـ١، ص ٣٠٠–٣٠٤. وفي نسخة المخطوطة السورية التي استخدمناها، تشكل هذه الحرب بداية الرجع التالي: Catalogue Ahlwardt n 9189 (We 823), *fol.*7a, l.10-11.

(١١) ابن خلدون، كتاب العِبَر، جـ٥، ص ٣٦٠–٣٦١.

(١٢) انظر بصدد تفاصيل هذا الأمر: Herzog, *Geschichte und Imaginaire*, chapitre C3.2.2 a.

(١٣) الكُتبي، فوات الوفيات، جـ١، ص ١٨٥–١٨٦.

(١٤) انظر على سبيل المثال سيرة بيبرس في:

Sirat Baybars : catalogue Pertsch n°2628, *fol.* 18a; Catalogue Ahlwardt n°9164 (Spr 1355), *fol.* 24a; *idem.* n°9155 (We 562), *fol.* 77a et Bohas/Guillaume, *Roman* 5, 83f. et 97ff. (je cite l'édition de poche : Sindbad, série Babel).

(١٥) ابن واصل، مُفرِّج الكروب في أخبار بني أيوب، ورقة رقم ١٢٧أ؛ اليونيني، (ذيل مرآة الزمان في تاريخ الأعيان)، جـ١، ص ٨٥–٨٦؛ أبو الفداء، المختصر (القاهرة ١٣٢٥)، جـ٣، ص ٢٠٢؛ العيني، العقد، جـ١، ص ١٧٠؛ ابن الوردي، تتمة المختصر في أخبار البشر، جـ٢، ص ١٩٥؛ الملقب بابن الفوطي، الحوادث الجامعة والتجارب النافعة، ص ٣١٤؛ المكين، المجموع المبارك، ترجمة كل من Eddé/Micheau تحت عنوان *Chroniques des Ayyoubides*.

(١٦) السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص ١٩٠.

(١٧) ابن كثير: البداية والنهاية في التاريخ، جـ١٣: ص ٢٢٩.

(١٨) انظر على سبيل المثال النسخة المطبوعة تحت عنوان: "سيرة الملك الظاهر بيبرس"، ص ١٠-١٩.

(١٩) انظر سيرة بيبرس في:

Sīrat Baybars : catalogue de Slane n°3909; *fol.* 2a-b; catalogue Pertch n°2628, *fol.* 2a-b ; catalogue Rieu n°1191, *fol.* 21a-22b.

(٢٠) ابن واصل، مفرج الكروب: ورقة رقم ١١٩أ-١٢٢أ؛ المكين، المجموع: ص ١٦٥؛ اليونيني، الذيل، جـ١، ص ٤٥-٥٢، ص ٥٩-٦٢؛ أبو الفداء، المختصر (القاهرة ١٣٢٥)، ص ٢٠٠-٢٠١؛ قرتاي، تاريخ النوادر: ورقة رقم ٥١أ؛ الجزري، حوادث الزمان، ورقة رقم ١٤٣ب؛ ابن الوردي، التتمة، ص ١٨٨؛ الذهبي، تاريخ دول الإسلام، ترجمة نيجر Nègre، ص ٢٦٥؛ ابن الدماج، نزهة الأنام في تاريخ الإسلام، ورقة رقم ١٠٢ب، السطر السابع؛ المقريزي، كتاب السلوك، جـ١، ص ٤٠٢-٤٠٤؛ ابن إياس، بدائع الزهور، ص.٢٩٣-٢٩٥ (نقلاً عن: Scregle, Sultanin, 84-95)

(٢١) انظر أعلاه الحاشيتين رقم ٩ و١٠.

(٢٢) انظر على سبيل المثال سيرة بيبرس في النسخة المطبوعة تحت عنوان "سيرة الملك الظاهر بيبرس"، ص ١٤؛ انظر كذلك :

Sīrat Baybars : catalogue Blochet n°4981 *fol.* 5b-6a; catalogue Pertsch n°2628, *fol.* 2b; catalogue Rieu n°1191 , *fol.* 22b.

(٢٣) الكُتبي، فوات الوفيات، جـ٢، ص ٣١٥.

(٢٤) ابن كثير، البداية، جـ١٣، ص ٢٢٧؛ وأقل انتقادًا: الملقب بابن الفوطي، الحوادث: ص ٢٢٥؛ السبكي، الطبقات، الترجمة الألمانية Spies، ص ١٠٧.

(٢٥) ابن كثير، البداية، جـ١٣، ص ٢٢٧.

(٢٦) انظر سيرة بيبرس في:

Sīrat Baybars : catalogue Ahlawardt n°9155 (We 561), *fol.* 23b; catalogue Rieu n°1191, *fol.* 24b.

(٢٧) السبكي، الطبقات، جـ٥، ص ١١٥-١١٦.

(٢٨) انظر أعلاه الحاشية رقم ٢٠.

(٢٩) "بعض الحرافيش".

(٣٠) انظر سيرة بيبرس في:

Sīrat Baybars : catalogue Rieu n°1187, *fol.* 106a-108b; *idem*, n°1192, *fol.* 176a-177b.

(٣١) انظر النسخة المطبوعة: *Sīrat al-Malik az-zāhir Baybars*, 1069-1074.

(٣٢) انظر سيرة بيبرس في:

Sīrat Baybars : catalogue Blochet n° Ar 4985, *fol.* 101b-105b.

(٣٣) انظر سيرة بيبرس في:

Sīrat Baybars : catalogue Rieu n°1192, *fol.* 106a-108b.

القص في العمل

فيليبة لاكور / ت : خليل كلفت

كان هناك عزوف عن بحث السرود التاريخية كما هي بأقصى وضوح: تخييلات لفظية، محتوياتها مبتكرة بقدر ما هي موجودة، ولأشكالها قواسم مشتركة مع نظائرها في الأدب أكثر مما لها مع نظائرها في العلوم.

هايدن وايت (White 1978 : 82)

وإذا كان يجب في النهاية ألا نكون راضين بشيء أكثر من الخطوط المقطوعة للاتصال بالماضي؛ إذا (....) قصرت نظراتنا الخاطفة المضطربة للعوالم الميتة عن الانغماس الشبحي، الذي ربما كان لا يزال لدينا منه ما يكفي الآن.

سايمون شاما (Schama 1996)

ولهذا فإننا لا نعرف انطلاقًا من أية معايير يمكن إجراء تمييز بين مختلف القصص التاريخية التي تبني حبكتها غير مستخدمة إلا "وقائع" ثابتة. ومع هذا فليست كل هذه القصص متكافئة: لا بالنسبة لطريقتها الخطابية، ولا بالنسبة لتماسكها الداخلي، ولا أيضا بالنسبة لملاءمتها ودقتها في التعبير عن الواقع المرجعي الذي تريد تمثيله. والحقيقة أن ترسيخ الحقيقة المتغيرة للخطابات التاريخية ليس بالشيء السهل، غير أن اعتبار المحاولة غير مجدية وغير مفيدة يعني محو كل إمكانية لتحديد أية نوعية مهما كانت للتاريخ؛ حيث إنها لا تخصه

لا تصوراته المسبقة المجازية tropologiques، ولا أساليبه السردية، ولا حتى كون خطابه ينصب على الماضي.

روجيه شارتييه (Chartier 1988 : 122)

دون أن نقبل بالضرورة الأطروحة المفرطة التبسيط القائلة بـ"اختفاء" القَصّ في التاريخ ثم "عودته" (Stone 1980)، لا مناص من الإقرار، في الكتابات التاريخية في العقود الثلاثة الأخيرة، من أن لغة التاريخ توضع في الاعتبار بجدية بالغة بوصفها عنصرا إشكاليا، أيْ، بالمعنى الضيق، باعتبارها لم تعد شيئًا مسلمًا به بل تطرَح مشكلة. وإن هذا الاهتمام حديث نسبيًا.

وبالفعل فقد ظل الفلاسفة، في سياق تأملهم في التاريخ، والمؤرخون أنفسهم، ينظرون لوقت طويل إلى مسألة اللغة التاريخية على أنها ثانوية. وقام ريمون آرون الذي يقع فكره عند تقاطع طرق التراث التأويلي الكانطي الجديد والفينومينولوجيا، بالفصل بصورة صارمة، في سياق الخطاب التاريخي، بين البعد المعرفي (الاهتمام بالشرح والسببية) ووسيط الاتصال اللغوي، المفترض أنه محايد، والذي يُنظر إليه على أنه "راسب" بسيط (Aron 1938، 1961 et 1987). ونجد تصورًا مماثلا عند مؤلف مختلف تماما: جيل-جاستون جرانجيه Granger المتخصص في الإبستيمولوجيا المقارنة، الذي يجعل من القص تصورًا كسولا، له أهمية جمالية، لا معرفية[1].

وكان لا بد من انتظار أعمال بول فين (Veyne 1971) وميشيل دو سيرتو (Certeau 1975) وفوكو (Foucault 1969)[2] وريكور (Ricœur 1983, 1984, 1985)، وكذلك، خاصة في الكتابات الأنجلوساكسونية، التجديد العميق الذي أتى به "المنعطف اللغوي" (White 1973 et 1978)، لكي تتخذ مسألة كتابة التاريخ كل أهميتها. ويتوافق هذا الوعي الجديد إلى حد كبير مع إلحاح على عمل القصّ، على العمليات التي يحققها، وكذلك على النتائج المعرفية التي يتم استقراؤها[3].

ومع إلحاحي على النقاط المشتركة بين التاريخ والتخييل، فإنني أعتزم أن أشدد على اختلافاتهما، وأن أتصدى للخلط بينهما. وربما كان بوسع الفيلسوف أن يُسهم في توضيح بعض مفاهيم هذا النقاش. وأعتزم أن أحدد أهمية عمل القَصّ بادئًا بمسائل أولية حول عالم التخييل ومدى وثاقة صلته بالموضوع، ثم من خلال دراسة وجود معايير سيمانطيقية بحصر المعنى للتخييلية fictionalité، التي سوف أسعى إلى إثبات أنها ليست مع ذلك مستقلة أبدا عن الجوانب المرجعية للخطاب.

أين يوجد التخييل؟

مع إقراري مع جيرار جينيت بأننا لا نملك مصطلحا أفضل يُقابل التخييل fiction سوى "اللاتخييل" non-fiction (Genette 1991)، قد يكون من المفيد أن نتساءل أين يكون لهذا التمييز معنى. وبعبارة أخرى، ما هو بدقة امتداد مفهوم التخييل؟ وإذا أقررنا بوجود أنواع عديدة من العلامات (كلمات، صور، أصوات موسيقية، إلخ)، فإنه ينبغي بادئ ذي بدء التشديد على أن عالم التخييل ليس محصورا في العلامات اللغوية وحدها. وعلى هذا النحو، يمكن لفيلم أن يكون، بكل حق، موصوفًا بالتخييل. وبالفعل فإنه في حالة الصورة المتحركة يكون لتمييز التخييل عن غيره ـ وسوف نتحدث عن الفيلم الوثائقي ـ معنى، حتى إذا لم يكن هذا هو الحال دائما (على سبيل المثال، في حالة تصوير أريكة في لقطة ثابتة خلال لحظات معدودة). ولنأخذْ حالة فيلم صامت: يجوز وصف هذا المجموع من العلامات المصورة التي تمثل حدثًا ما بالتخييل دون أن

يلجأ إلى المستوى الخطابي. ومن جهة أخرى فإن فيلمًا كهذا، على سبيل المثال، فيلم من أفلام تشارلي تشابلن، يظل سرديًا.

فهل يصدق هذا على حالة الموسيقى؟ يبدو لي أن من الصعب الاعتراض على كون مجموع من الأصوات يعبر عن شيء ما، رغم إعلانات المبادئ المناقضة لسترافينسكي Stravinski (1971 : "الموسيقى، بحكم جوهرها، عاجزة عن التعبير عن أيّ شيء")، و بوليز Boulez (1966 : "الموسيقى فن لا يدل على شيء"). وبصورة خاصة، يمكن الحديث عن قوة استدعاء الموسيقى (على سبيل المثال في نظر بودلير Baudelaire (1976) كانت لموسيقى فاجنر موهبة إثارة صور. وبالمقابل فإن كون مجموع من الأصوات الموسيقية قادرا على التعبير عن شيء يشبه السرد يبقى، إن لم يكن مستحيلا، فعلى الأقلّ نادرًا إلى حد كبير (Sève 2002). والواقع أن الموسيقى المسماة "موسيقى ذات برنامج à programme" تمثل استثناءً يثبت القاعدة. وبالتالي فإنه يبدو لي أن التخييل ليس مقولة موسيقية ملائمة.

وخارج السينما، لا النحت، ولا العمارة، ولا التصوير، يمكن أن تكون موصوفة بالتخييل. وبالمقابل، يمكن لفن الإيماء mime (و، كحد أقصى، رقصة أو بالأحرى مجموعة إيماءات معبرة[٤]) أن يكون مؤهّلا لذلك (وأترك جانبا حالة المسرح أو الأوبرا، إذ إنهما نوعان "مختلطان"). وهذا التفقد السريع لافت، لأنه يسمح بالتجريد عن طريق الاستقراء لمعيارين، شرطين ضروريين للتخييل: التمثيل والسرد (تنسيق علامات وفقا لوقت معين). وتتمثل فرضيتي بالتالي في أن لفظة "تخييل" لا تصدق على الخطاب بقدر ما تصدق على نمط من التمثيل السردي[٥].

وبعد هذه الانعطافة الخفيفة، التي سمحت بالتصدي لتصوُّر متمحور حول خطاب للتخييل بصورة حصرية تقريبا، سأنتقل إلى حالة خاصة تهمنا: حالة العلامات اللغوية، وعلاقة التاريخ بالتخييل.

المستوى الخطابي للتحليل

وأود ألفت النظر في الحال إلى مسألة المستوى: ما هي الوحدات السيمانطيقية للغة التي سنبحثها الآن: الكلمة، أم الجملة، أم الخطاب؟ أما إن معنى كلمة ما يتوقف على سياقها في الجملة propositionnel[٦]، فإنه إنجاز لا جدال فيه – في رأيي – للفلسفة التحليلية منذ كتابات فيتجنشتاين Wittgenstein الأولى. إلا أن هذا الإنجاز الذي لا جدال فيه قابل للتجاوز. وبالفعل فإن الجملة وحدها، بوصفها لفظا بسيطا énoncé، دون تدقيق على شروط التلفظ énonciation، لم تعد تكفي: هنا يكمن بلا شك الدرس الكبير لفيتجنشتاين الثاني ولكل اللغويات البراجماتية[٧]. فمن أجل تحديد الموقف حول معنى مُسْنَد (خَبر) في جُملَة (على سبيل المثال مسألة كون حجيته مطلقة أو نسبية، أيْ قابليته لأن يكون صادقا أو كاذبا، أو أن يكون، على العكس لا صادقا ولا كاذبا) في لفظ في جملة، من الضروري اللجوء إلى جملة أخرى على الأقل، تبين شروط تلفظ الجملة الأولى (كما يرى بعضهم قواعد لعبة اللغة)[٨]. وهذه علامة على أن مشكلة ترسيم الحدود الفاصلة بين التخييل والتاريخ تتموقع في مستوى للدلالة أعلى من مستوى الجملة: مستوى الخطاب، الذي تمثل الجملة الكاملة phrase، في رأي بنفنيست Benveniste، وحدته الأولى[٩].

التحليل السيمانطيقي لدوالّ التخييلية: إضافة علم السرديات:

هل يوجد معيار شكلي للتخييل؟ وبعبارة أخرى، هل يمكن أن نحسم الطبيعة التخييلية لخطاب ما بمجرد تحليل منظومة كتابته، بغض النظر عن اهتمامه المرجعي؟ وعلى العكس من

سيرل Searle، ذلك المنطقي ذي الحساسية السردية المحدودة والذي يرى أنه "لا وجود لخاصة نصية، نحوية كانت أو دلالية، تسمح بتحديد نوع نص باعتباره عملا تخييليا" (Searle, 1982: 109)، أعتقد أن دوريت كوهن Dorrit Cohn محقة في التشديد على وجود مؤشرات نصية للتخييل.

ويتمثل المؤشر الأول في "الشفافية الداخلية"، أيْ قدرة السرد التخييلي على النفاذ إلى سيكولوجية الشخصيات وعلى وصف هذه السيكولوجية "من الداخل"، بينما يقتصر المؤرخ بالضرورة على ملاحظات خارجية أو على تخمينات (من قبيل: فيم كان ديجول De Gaulle يفكر عندما أطلق في الجزائر العاصمة، في يونيو ١٩٥٨، عبارته الشهيرة "لقد فهمتكم"؟). مع ملاحظة أن هذا العلم الكلي السيكولوجي، وهو يمثل علامة أكيدة على التخييل، ليس فقط من صُنْع القصص المكتوبة بضمير الغائب، كما تعتقد كيت هامبورجر Käte Hamburger (1986)، بل يصحّ أيضا على السرود المكتوبة بضمير المتكلم (حتى إذا كانت هذه السرود تطرح مشكلات استقصاء أكثر تعقيدًا ـ Cohn 2001).

ومن وجهة نظر هذا المعيار الأول، يرتكب كتاب سايمون شاما: ***يقينيات قاتل*** خطأً (Schama 1996). فلكي يحاكي الصعوبة التي يعانيها التاريخ في الإمساك بالحقيقة (موت الجنرال فولف Wolfe، قضية بروفيسور في هارفارد)، فإنه محق تماما في تقديم روايات مختلفة للحادث، دون أن يقدم استنتاجًا حاسمًا. وبقيامه بهذا يبقى مؤرخا[١٠]. أما عندما يتدخل بصورة تخييلية في الوعي الحميم لشخصية مخترعة، وإنْ كانت محتملة الوجود (جندي[١١])، ليخبرنا بانطباعاته، فإنه يستخدم ضمير المتكلم السردي الذي يجذب قصته صوب التخييل، وليس صوب التاريخ[١٢]. والدليل على هذا هو الانتقال على وجه الدقة من الحدود السيكولوجية التي حققتها يورسينار Yourcenar في عملها التخييلي صراحةً، ***مذكرات هادريان*** *Mémoires d'Hadrien*. وعلى النقيض، يلاحظ فيليب كارار Philippe Carrard، في دراسات ثاقبة عن شعرية الكتابة التاريخية، أن مؤرخي مدرسة الحوليات لم يَلجئوا مطلقا إلى التركيز البؤري focalisation الداخلي من أجل توصيل تجارب الأشخاص المدروسين (Carrard 1998)[١٣].

ويتعلق هذا المؤشر الأول بصورة أكثر أساسية بسمة ثانية: مؤشر الفارق بين المؤلف والراوي؛ مما يطرح سؤال تمفصل جهتي الخطاب (ما يمكن أن نسميه أيضًا مسألة "وجهة النظر" أو "التركيز البؤري"). ولنفكر على سبيل المثال في الاختلاف بين كونان دويل Conan Doyle، المؤلف، والدكتور واطسون Dr Watson، السارد. إن هذا الفارق البسيط ماثل في منشأ فوارق أخرى ممكنة، ويشكل بالتالي المصدر لإمكانية التضاعف اللانهائي للأصوات السردية. يشهد الأدب بكامله عن هذه الحرية وعن هذه السلاسة السردية للكتابة التخييلية: من الحالات الأكثر بساطة (ستندال Stendhal عندما يتدخل ليسخر من بطله) إلى القصص المتداخلة إلى درجة تبعث على الدوار في ***ألف ليلة وليلة***، مرورا بحالات مستفزة وملغزة (ضمير المخاطب في ***التعديل*** لـ بوتور Butor، التطابق غير الأكيد بين مارسيل و بروست Proust في ***البحث عن الزمن المفقود***، السرد المفخخ في ***جريمة قتل روجر أكرويد*** لـ أجاثا كريستي Agatha Christie، الفارق بين توماس مان Thomas Mann وسارد ***الموت في البندقية***). وكما يلخص والاس شتيجنر Wallace Stegner بصورة ممتازة فإنه: "على العكس من التخييل، لا يمكن أن يكون للتاريخ سوى صوت واحد، هو صوت المؤرخ" (Stegner 1980).

وأودّ أن أختبر سلامة هذا المعيار الثاني على حالة كتاب ***صينيّ شارانتون*** لـ جوناثان سبينس Jonathan Spence: *Le Chinois de Charenton*، هذا الكتاب الذي أثار حيرة العديد من المؤرخين، منهم روجيه شارتييه Chartier (1998: 125)، والذي يشكل بلا شك

حالة قصوى من إضفاء الطابع التخييلي على التاريخ. ذلك أن المؤلف كثيرًا ما ينتهي، من فرط سلوكه لطريق وعر محفوف بالأخطار، إلى خلط الحدود بين التاريخ والتخييل. ويروي الكتاب قصة هذا المثقف الصيني الذي اصطحبه إلى فرنسا في عشرينيات القرن الثامن عشر اليسوعي فوكيه Foucquet من أجل عمل من أعمال الترجمة، والذي أدى سلوكه الغريب[14] إلى أن يعده "مجنونًا" ويُحجز لمدة ثلاثة أعوام في ملجأ شارانتون. والقصة مكتوبة في المضارع وقد جرى تقطيعها إلى عدة مشاهد (بالمعنى المسرحي تقريبا للكلمة) مرتبة وفقا للتسلسل الزمني، حيث يتدخل عدد محدود من الشخصيات، وليس الصوت السارد ضمير الغائب على الإطلاق، بل هو دائمًا صوت المؤرخ الذي يمتنع عن كل غوص ذاتي في روح الصيني "هُو" Hu. وتلتزم الكتابة إلى حد كبير بالمصادر التي كانت موضوعًا لعمل اطلاع متبحر (كما تشهد الإشارات).

ويعتبر بروس مازليتش Bruce Mazlich (1992) أن كتاب سبينس ليس كتابا تاريخيًا، لأن القصة لا تمثل بحثًا حقيقيًا، حيث يبقى سؤال "هُو": "لماذا حبسوني؟" بلا إجابة. غير أن هذه الحجة تبدو لي ضعيفة، حيث يجري تعريف بحث عن طريق سؤال مطروح، كذلك فإن المؤرخ يمكن، على خلاف القاضي[15]، أن يحتفظ لنفسه بالحق (الواجب؟) في أن لا يبتّ في مسألة عندما لا يستطيع أن يعرف[16]. ويأخذ مازليتش أيضًا على سبينس أنه كان ضنينا بالبحث الأكبر في التاريخ الثقافي المقارن الذي كان من شأنه أن يسمح لنا بأن نفهم السبب في أن المجتمع الفرنسي في تلك الحقبة استطاع أن يقرأ "الروح الصينية"، والعكس بالعكس[17]. غير أنه من جهة ليس هذا الاطلاع المتبحر غائبا عن الكتاب، حتى وإنْ كان خفيًا إلى حد كبير (وهذا ما يجعل البحث ممكنًا)، مع أنه يتجلى برصانة في الإشارات، ومن جهة أخرى فإن من الجلي أن سبينس أراد أن يفحص حالة فريدة غير نمطية بصورة خاصة، ربما لم يكن يكفي بالنسبة مثل هذا البحث المقارن في تاريخ العقليات والنظرات.

والحقيقة أن الدليل على سلامة معيارنا الثاني يكمن بالأحرى في بعض حالات الخروج على تقاليد الكتابة التاريخية، والتي يلامس بها الكتاب التخييل. وعلى سبيل المثال ففي نهاية الكتاب، تسترخي وحدانية صوتيْ الراوي-المؤلف ويجعل المؤرخ شخصيته تتكلم: يتخيل سبينس مشهد عودة "هو" إلى كانتون حيث يسأله بعض الأطفال: "يا عم هُو، قلْ لنا كيف الحال هناك في الغرب. ويسكت هُو لحظة ويغمض عينيه، ثم يقول: الحال هناك هي كذا" (Spence : 1990). ولا شك أن لهذا التلميح وقعًا شعريًا موحيًا، إلا أنه مشكوك فيه من حيث كتابة التاريخ. وحول هذه النقطة فإن كتاب آلان كوربان Corbin الذي أحلله أدناه أكثر حصافة بكثير وضنين بالتأثيرات الشعرية، وبالتالي فهو أكثر مصداقية تاريخيًا.

ويتعلق المؤشر النصي الثالث والأخير للتخييل باستعمال الزمن. ليس بمعنى الاستخدام المتميز، في القص، لتغيُّر محدد للفعل، فقد أثبت جاك رانسيير Rancière (1992) جيدًا، بالنسبة لكتابة التاريخ الحديثة، بطلان التمييز الذي أجراه بينفنيست (1974) بين الخطاب الشارح (في المضارع وفي المستقبل) والقص السردي (في الماضي). ومع أن دوريت كوهن مترددة في أن ترى في ذلك معيارًا للتخييل فإنني أوافق على تحليلات ريكور حول هذه المسألة المتعلقة بالزمن. وحتى إذا كان التاريخ والتخييل يشكلان صيغتين لنوع واحد، أيْ القص، ويستخدمان ضمن هذا الإطار طريقة صنع الحبكة، فإن الحريات التي يأخذها التخييل مع الزمنية temporalité الموضوعية تكفي بالفعل لتمييزه عن التاريخ. وكما يشدد ريكور فإن السرد التاريخي يشكل ضربا من الزمن النوعي، بفضل بعض الروابط التي توصل الزمن المعيش بزمن العالم (عن طريق مفاهيم التقويم، الجيل، الأثر)، والتي ينبغي أن يحرص المؤرخ على استعمالها. وعلى العكس فإن التخييلات تُبطل تأثير هذا المقتضى الإلزامي؛ فهي تنغمس في تنويعات خيالية بالنسبة للزمن

الموضوعي، لاعبة على التفاوت بين الزمن المعيش وزمن العالم، أو مستكشفة بالخيال الحدود القصوى للزمن المعيش (توحيد المجرى الزمني للوعي، الإحساس بالأبدية، إضفاء الطابع الأسطوري على الزمن، إلخ). ولن أركز على هذه التحليلات التي صارت معروفة جيدًا الآن.

الاهتمام بالمرجع: إضافة الكتابة التاريخية الخاصة بقصدية التمثيل السردي:

إذا استطعنا اكتشاف المؤشرات النصية التي تسمح بالتمييز بين التخييلي والتاريخي، فإنه تبدو لي أطروحة الاكتفاء الذاتي لهذه المعايير بالمقارنة بالمؤشرات المرجعية (Cohn, 2001) قابلة للاعتراض أكثر بكثير. وسوف يتيح الإيضاح التالي الدليل على هذا. فالسمة المميزة للتاريخ، كما رأينا، تتعلق بقيام القص بخلق زمن ثالث tiers-temps، وإذا لم يكن بمستطاع المؤرخ التخلص من استخدام بعض الروابط (التقويم على سبيل المثال)، فهذا لأن قَصّهُ مُوَجّه تمامًا بالاهتمام بالمرجع، بالرغبة في المعرفة الحقيقية بالماضي الذي لا تبقى منه سوى آثار. ومن جهة أخرى فإن هذه القصدية ذاتها هي السبب الكامن وراء إعداد الإجراءات التفسيرية التي تسمح باكتشاف الخطأ (الفيلولوجيا، الوثائقية)، والتي نجد لها آثارا في الهوامش النقدية التي شدد مارك بلوك على أهميتها الحاسمة (Bloch 1960)[١٨].

وتخطئ دوريت كوهن في اعتقادها أن ريكور يُعَرّف التخييل بأنه قَصّ غير مرجعي non référentiel (هذا ليس صحيحًا إلا بالنسبة للحظة الأولى للتفكير في *الزمن والقص* *Temps et Récit*)[١٩]. ومن الأدق القول بأن محاولته - وفي هذا تكمن أهميته - تتمثل في تعقيد مشكلة المرجع: بإحلاله محل تعارض الواقعي-اللاواقعي ثالوث التصور المسبق-الصورة-إعادة التصور préfiguration-configuration-refiguration، يسعى ريكور إلى التفكير في التاريخ والتخييل معًا على أنهما نمطان من المرجع: التمثيل التاريخي représentance من جهة، والمرجع التخييلي من الجهة الأخرى. وليس هنا مجال ذكر التحليلات التي يخصصها ريكور للتقاطع entrecroisement، هذا التجاور البنيوي الذي بمقتضاه لا يحقق أيٌّ من التاريخ والتخييل القصدية الخاصة به إلا باقتباس قصدية الآخر، والتي يضعها ريكور تحت علامة **المجازي** figuratif (الاقتباسات المتبادلة تساعد على تخيُّل أن ...)[٢٠].

وليسمح لي، بالأحرى، بالإلحاح على مفهوم التمثيل التاريخي représentance الذي طوره ريكور في *الزمن والقص*، والذي تعرض للعديد من الانتقادات والتفسيرات الخاطئة، ترجع بصورة خاصة إلى توقعات خائبة. فلا بد من تدقيق أن هذا المفهوم لا يدل على وسيلة بقدر ما يدل على دينامية، دينامية ضرورة الاستهداف القصدي لحقيقة الماضي، وأكثر من مجرد نتيجة، يتعلق الأمر بالاتجاه الذي نبحث فيه عن إجابة عن سؤال الحقيقة في التاريخ، أيْ عن مشكلة التمثيل الراهن لشيء ماض، شيء كان ولم يعد كائننا: "تكثف كلمة التمثيل التاريخي représentance بداخلها كل التوقعات وكل المقتضيات وكل المعضلات المرتبطة بما نسميه بالقصد التاريخي أو القصدية التاريخية: هذه القصدية تدل على التوقع الذي تعلقه المعرفة التاريخية بصياغات تمثل إعادات صياغة للمجرى الماضي للأحداث" (Ricœur 2000: 359).

وفي *الزمن والقص*، جرى بحث هذا اللغز بصورة جدلية، حيث يكمن تمثيل الماضي في نوع من راسب لإعادة التحقيق réeffectuation، من استهداف الغياب، ومن التروبولوجيا tropologie[٢١] المجازية. ويستعيد كتاب *الذاكرة، التاريخ، النسيان* *La mémoire, l'histoire, l'oubli* المشكلة من جديد: تمرّ صلة تمثيل الماضي بتوسط ثلاثي، يجري فيه تمييز كل مصطلح بكل وضوح عن المصطلحات الأخرى: توسُّط سردي، وخطابي، وأيقوني. وفي هذه المرحلة الأخيرة، يصير التمثيل صورة، فهو يصور الشيء، ويجعله مرئيًا. ولهذا فإن كل ما سماه

ريكـور في *الـزمن والقـص* "إضفاء الطابع التخييلي على الخطاب التاريخي" يمكن أن تعاد صياغته باعتـباره تقاطع *إمكانية القراءة* lisibilité و *إمكانية الرؤية* visibilité داخل التمثيل التاريخي: إن القص يمنح الفهـم والـرؤية. والواقـع أن ريكور يسعى بهذا إلى إثراء إشكالية التمثيل التاريخي وتعقـيد مفهـوم القصـدية التاريخـية، مـع بقائـه مخلصا لخصوصيته. و بطريقة ما يأتي التعقيد من إضافة توسُّط مكمل، إمكانية الرؤية، إلى إمكانية القراءة.

ومـن كـتاب إلى آخـر، نـرى أن مشـكلة علاقـة الـتاريخ بالتخـيـيل قد بدِّلت موقعها. ففي *الـزمن والقـص*، كانـت أكـثر ارتـباطًا بالقص. أما في *الذاكرة، التاريخ، النسيان* فيتم توفيقها مع الصـورة: إن مسـألة إضفاء الطابع التخييلي على التاريخ تتراجع أمام مسألة إمكانية الرؤية للقص التاريخي. ومن الناحية الإبستيمولوجية، يمكن القول إن التاريخ يستخدم مصادر التخييل في سـبيل الإظهار البصري لما يسرده.

وهـناك مـثال جيد لهذا التمثيل التاريخي تقدمه المحاولة التي انكب عليها ألان كوربان بصدد شخص مجهول من القرن التاسع عشر، لوي-فرانسوا بيناجو Louis-François Pinagot: إعـادة بـناء عـالم (Corbin 1998). ويسـعى المؤرخ، عـن طـريق ترك أمره إلى المصادفة من أجل اخـتيار فـرد بـلا مستقبل، إلى "أن يجعـل كائنا بشريًا جرى نسـيان ذكراه يعيش مرة أخرى"، إلى "إعـادة خلـق" هـذا الرجل شبه المجهول "الذي صار مغمورا مؤخرا"، هذا "الجان فالجان Jean Valjean الـذي لم يسـرق الخـبز قط". ومما يزيد المشروع صعوبة أن هذا الفرد لم يترك سوى قليل من الآثـار، بـل لم يـترك أي أثـر مباشـر. لـذا، "حيـث إنه لم يبق منه شيء"[٢٢]، فلا مناص من "الاسـتناد إلى الفـراغ والصمت"، وحيث إنه "المركز البعيد المنال، النقطة العمياء للوحة التي ينبغي أن يشـكلها (المـؤرخ) وفقـا له ـ وإنْ في غـيابه ـ مُصـادرة عـلى نظـرته"، فإنـه سـوف يـنـبغي عليه "ممارسـة تـاريخ بصـورة غـير مباشـرة، تاريخ لما يكشف عنه الصمت ذاته"[٢٣]. ولندعْ المؤلف يتكلم عن منهجه:

"كانـت مهمـتي، بعـد ذلـك، تتمـثل في الاسـتناد إلى معطيات أكيدة، يمكن التحقق منها، وفي الترصـيع بطـريقة مـا للأثـر الضئيل، وفي وصف كل ما دار، بصورة أكيدة، حول الفرد المختار، ثـم في أن أقدم للقارئ عناصر تسمح له بإعادة خلق الممكن والمحتمل؛ برسم الخطوط العريضة لقصة افتراضـية للمشـهد الطبـيعي ولـلجوار وللبيـئات؛ بالتصـميم الأولـيّ لتصـوير عواطـف افتراضـية أو لحلقـات مـن الحـوارات؛ بتخـيل سُـلم المواقع الاجتماعية منظورًا إليها من أسـفل، أو أنماط هيكلة الذاكرة. كل هذا مع التسليم أننا لن نتعرف أبدًا على الخصال الأخلاقية للفرد المختار[٢٤]".

والـتحققات المتشـظية لهـذه اللوحة الشخصـية بصورة غير مباشرة مؤثرة للغاية. ففي بداية الفصـل الثالـث ("علاقـات الـزمالة والصـداقة والقـرابة")، يمـيز كوربـان، بوصفه مؤرخا للمدرك، مشـروعه عـن الديموجرافيا التاريخـية وأنثروبولوجيا الأسـرة: "هـدفي هو أن أعيد رسـم حياة، أن أتخـيل العلاقـات العاطفـية الـتي أنعشـتها، وأشـكال الألفة الاجتماعية التي منحتها إيقاعها"[٢٥]. والفصل الرابع ("لغة الأمي") هو المناسبة لتجربة قوة حقيقية، حيث يتجاوز كوربان الحدود التي اصـطدم بهـا ميشـيليه ذاته[٢٦]، متوصلا إلى إعادة خلق لغة هذا المجهول. وليس هناك طريقة أفضل لفهـم أن عمـل تمثـيل المؤرخ هـو اسـتدعاء *évocation* ، مـن قراءة السطور الأخيرة لهذا المشروع المؤثـر لإعـادة خلـق سـريعة الـزوال: "تدقّ أجراس الموت في كنيسة أوريني Origny، في ذلك اليوم؛ نهايـة حـياة لم نسـتطع إلا أن نكشـف عن وهنها المزيف، كما صقلتها أنماط التسجيل والمحافظة عـلى أثـره. عـلى هـذا النحو يكتمل، ليس سيرة الحياة المستحيلة هذه، بل هذا الاستدعاء للوي-فرانسـوا بيـناجو الذي غرق، في هذا اليوم، دون أية فرصة لترك أثر في ذاكرة البشر. فليغفرْ لي هذا

البعث الفاني وكثرة صور ما كانه، كما سوف ترتسم في روح القراء. وماذا كان يمكن أن يكون رأيه في هذا الكتاب الذي ما كان يستطيع، على كل حال، أن يقرأه؟" (التشديد من عندي)

استنتاج : بإلحاحي على عمل القص، سعيتُ إلى أن أعطي معنى لاستعادة الوعي المفاجئة، المحيرة في كثير من الأحيان، والمقلقة أحيانا، التي صنعتها كتابة التاريخ من مادتها اللغوية الخاصة. فاللغة التاريخية ليست جانبا ثانويًا، وبالتالي بلا أهمية، ولا هي وسيط *medium* محايد، بل تحقق عمليات يمكن أن نصفها من حيث نتائجها المعرفية المستقرأة. ومن الحتمي والمشروع، في هذه الحركة من العودة إلى الذات، أن يطرح الخطاب التاريخي سؤال نوعيته، وبالتالي اختلافه عن هذا الشكل الخطابي الآخر الذي يمثله التخييل. وبالتشديد على تماسُّهما، التقائهما أو تقاطعهما، وأحيانا تباعدهما، سَعيتُ، بعد الكثير من الباحثين، إلى أن أقاوم التباس هذين الخطين السرديين.

ومثل البعد السردي للتخييل، فإن البعد التصويري، التمثيلي، الأيقوني للتاريخ يسمح له بأن يجعل ما يتكلم عنه مرئيًا. وعلى هذا النحو فإن التاريخ يُشْبه التخييل ببعض الاقتباسات الدقيقة من الموارد السردية و التصويرية، التي يطورها التخييل، فيما يخصه، مع حرية كبيرة للاستكشاف. وكما نرى فإن الاختلاف بين النوعين الخطابيين اللذين يمثلهما التاريخ والتخييل يتطابق مع اختلاف الإكراه (بمعنى أن الخطاب التاريخي ملزم بالمرجع الذي يهدف إليه والذي يجب أن يبقى أمينا له) والحرية (حرية الخيال في تنويعاته). ولا شك في الواقع أن هذا الاختلاف يمكن اكتشافه في بعض السمات التي هي أيضًا مؤشرات يمكن الاستدلال عليها من الناحية النصية. غير أن الشيء المهم، فيما يبدو لي، هو أن نفهم أن هذه المعايير النصية، الدلالية، يتمثل مبرر وجودها الجوهري في معيار مرجعي وأنطولوجي أعمق: هدف الحقيقة عند التاريخ، هذا الفرع المعرفي الذي يحدث فيه دائمًا توسيط السرد وإثراؤه بكل الجوانب التفسيرية للمرحلة الوثائقية.

الهوامش:

(١) أسمح لنفسي هنا بالرجوع إلى مقالي:
« Le concept d'histoire dans la philosophie de Gilles-Gaston Granger », consultable sur le site web : http://Espacestemps.net

(٢) هذا العمل "يُنظِّر" المنهج الذي يتبعه بصورة ملموسة فوكو في تواريخه المختلفة (عن الجنون، عن العيادة، عن العلوم الإنسانية، بل حتى عن السجن والجنس).

(٣) آخذ هنا النعت cognitive "معرفي" بالمعنى الواسع، المرادف للفظة connaissance "معرفة"، وليس بالمعنى الضيق، التقني، الذي طورته العلوم المعرفية sciences cognitives اليوم.

(٤) أفكر على سبيل المثال في فن الإيماء mime عند جان-لوي بارو Jean-Louis Barrault (ويمثله فنان الإيماء مارسو Marceau) في الفيلم الشهير أبناء الجنة *Les enfants du paradis*. ويستخدم هذا الفنان البانتوميم ليحكي لشرطي عن سرقة حدثت بالفعل منذ وقت قصير وكذلك ليمثل على المسرح فانتازيات شعرية في جو حلمي جدًا.

(٥) في تناوله لهذا المفهوم، تهمل دوريت كوهن تعددية أنساق العلامات وتقتصر دفعة واحدة على "النصوص السردية" (Cohn 2001 : 28).

(٦) لا يمكن بالفعل أن نقول دون القيام بأيِّ إجراء آخر بأن اسم "العنقاء" وصفة "خالد" تخييليان، لسبب واحد هو، على سبيل المثال، أننا لا نجد لهما مرجعًا في الواقع. ومن أجل حسم وجود القيمة التخييلية للاسم أو الصفة أو عدم وجودها، من الأفضل انتظار رؤية الجملة التي جرى استعمالهما فيها. ولنفترضْ بالفعل أن تكون الجملتان المناظرتان: "العنقاء كائن خرافي"، أو "لا أحد خالد"، فإننا لسنا إذن بصدد ألفاظ "تخييلية". على حين أن جملا مثل: "العنقاء تطير حتى القصر" و"جورجياس خالد" تعد ألفاظًا تخييلية.

(٧) انظر على سبيل المثال اللغويات التي، على أثر بينفنيست، تأخذ في اعتبارها "حجة الخطاب"، أيْ البعْد البراجماتي للتلفظ الفعلي: Kerbrat-Orecchioni (1980), Hagège (1985), Cervoni (1992), Culioli (1990-1999), Ducrot (*in* Ducrot et Shaeffer 1995). Maingueneau (1996).

(٨) قارن على سبيل المثال: ١) يقول أحادي القرن [كائن خرافي بجسم حصان وذيل أسد وقرن واحد - المترجم]: "العنقاء حيوان خرافي" (لأن أحاديات القرن، في نظر أحادي القرن، هي وحدها في الواقع التي تطير إلى بلد العجائب وليس غيرها)، و ٢) يقول المدرس: "العنقاء حيوان خرافي" (لأننا يمكن أن نجده في الأساطير، ولكن ليس في أيّ حديقة حيوان).

(٩) بعد بينفنيست، وباستلهام تحليل الخطاب للّغوي هاريس Harris، فضّل العديد من المتخصصين أن يحصروا أبحاثهم في الميدان الأضيق المتمثل في المستوى عبر الجُمْلي transphrastique (فوق الجملة): هذه هي حالة اللغويات المسماة بـ "النصية" أو "لغويات الخطاب"، التي جرى تطويرها بصورة خاصة في فرنسا على يد: Adam (1999), Mainguenean (*in* Maingueneau et Charaudeau 2002), Rastier (2001).

(١٠) بطريقة مماثلة، لا ينظر المؤرخ فرضية وجود شخصين أطلقا النار، في حالة اغتيال كينيدي، إلا على أنها إمكانية من المستحيل إثباتها (التأمل الخيالي مقتصر بحكم الإكراه التاريخي على تقديم نتائج مؤكدة)، على حين أن جيمس إلروي يعطيه امتدادا "شهوانيا"، في رواية مليئة بالصخب والعنف (Ellroy 1995-2001). انظر الفيلم الوثائقي الحديث "اغتيال ج.ف.ك." (إخراج ماثيو وايت Matthew White، ١٩٩٨) الذي يقدم خلاصة للتحقيق في الواقعة حتى أحدث تطوراتها.

(11) Cf Schama 1996, chap 1 : « At the face of the Cliff ».

(12) Je souscris ici au jugement de Cushing Strout, dans sa recension du livre de Schama (Strout 1992) : « The question of voice is what is troubling about Schama's book ».

(١٣) هذا النهج الشعري ينطوي على براجماتيك pragmatique ["دراسة العلامات المستعملة في السيميولوجيا"] وبلاغة، ويستوجب دراسة الشفرات والقواعد والاصطلاحات التي تحدد كل جوانب إعداد النص، من تنسيق البيانات إلى ترتيب وجهات النظر وإلى اختيار مستويات الأسلوب. والموضوع الرئيس الذي يستغرق فيه المؤلف هو تحديد إلى أيّ مدى تتوافق "المشكلات الجديدة" و"التناولات الجديدة" و"الموضوعات الجديدة" التي تطالب بها كتابة التاريخ هذه مع أنماط جديدة لإعداد النص.

(١٤) يتنزه في باريس ويعظ الناس باللغة الصينية (فهو لا يتكلم الفرنسية) حول ضرورة فصل الرجال عن النساء في الكنائس ("هُو" مسيحي) أو حول مسألة أن النساء يجب ألاّ يخرجن هكذا إلى الشارع...

(١٥) حول الاختلاف بين الحكم التاريخي والحكم القضائي، انظر Ricœur 2000 : 413 sq

(١٦) إذا لم يستطع المؤرخ أن يذهب في تأمله إلى مدى أبعد ("speculate further")، فإن هذه الإمكانية متاحة للروائي، مثل ثوركيلد هانسن Thorkild Hansen (1988)، على سبيل المثال، في تخييله الرائع المستلهم من قصة اكتشاف كارستن نيبور Carsten Niebur لليمن.

(١٧) يذكّر مازليتش عن حق بأن هذا الاهتمام بالسياق بالتحديد هو الذي مكن الرواية من اكتشاف نفسها، مع والتر سكوت Walter Scott (وجوته Goethe)، كـ "رواية تاريخية". وحول هذه المقولة، يظل كتاب جورج لوكاش Lukàcs (2000)، بالغ القيمة. ويعتبر مازليتش أنه: "في ضوء أمثلة سكوت وتعريفات لوكاش، فإن كتاب سيمنس، إذا كان رواية أصلا، فإنها ليست رواية تاريخية".

(١٨) إنني ألحّ على أهمية "الزائف" في إبستيمولوجيا التاريخ، في مقال عنوانه: « Faux et usage de faux », édition du Conseil de l'Europe, à paraître (2005).

(19) Cf Ricœur 1983.

(٢٠) Cf Ricœur 1985. أسمح لنفسي هنا بالإحالة إلى هذه النقطة (إضفاء الطابع التاريخي على التخييل وإضفاء الطابع التخييلي على التاريخ) في مقالي: « Les usages fictionnels de l'histoire », in *Actes du colloque fiction d'Aix en Provence* (février 2002), à paraître (2005) sur le site : http://fabula.org

(٢١) تروبولوجيا tropologie: علم المجاز، الاستعمال/ التفسير المجازي للكلمات - المترجم.

(٢٢) في الواقع، مجرد صليب تحت عريضة، إمضاؤه الافتراضي.

(٢٣) كل الاستشهادات مأخوذة من: « Prélude : recherche sur l'atonie d'une existence ordinaire », in Corbin 1998 : 7-15.

(٢٤) في كتاب أحاديث مع جهل إيريه Heuré (2000)، يوضح كوربان أنه إنما عن طريق مجموعة من الدوائر المتحدة المركز يعيد خلق صورة ظلية للشخصية: "حيث إن الوثائق التي تخص لوي-فرانسوا بيناجو لم تسمح بمعرفته حقا، فقد كان بمستطاعي أن أحاول أن أضع نفسي في مكانه لكي أفهمه؛ وأن أسعى إلى الاقتراب منه بالإجابة عن مجموعة من الأسئلة البسيطة: ماذا كان يأكل؟ ماذا كان يشرب؟ عمَّ كان يتكلم وكيف؟ (...)". والفصل التاسع كله مخصص للمشروع الذي لا يصدَّق المتمثل في إرجاع الحياة الواهنة (بصورة زائفة) "لصانع القباقيب الأورنيّ [نسبة إلى مقاطعة أورن Orne في فرنسا - المترجم] المتواضع".

(٢٥) في حديثه مع جهل إيريه، يضيف كوربان أنه لم يكن يريد أن يقدم تاريخ "الحياة اليومية": "المؤرخ الذي يعالج الحياة اليومية يهدف إلى لوحة عامة، على حين أنه في كتابي، لا ينتعش الواقع إلا بعينيْ بيناجو. فلا نلحظ غير والديْه وجيرانه والناس الذين ربما قابلهم" (Heuré 2000: 162).

(٢٦) تألم ميشليه لأنه لم يستطع أن يعيد، من الشعب، سوى شيء واحد: لغته: "وُلِدْتُ من الشعب وظل الشعب في قلبي. وكانت روائع عصوره القديمة نشوتي. واستطعت في ١٨٤٦ أن أطرح حق الشعب كما لم نفعل من قبل قط، وفي ١٨٦٤، تراثه الديني الطويل. غير أن لغته، لغته، بقيت عصيَّة عليّ. لم أستطع أن أجعله يتكلم" (V,2) (Michelet 1974: 299).

ببليوجرافيا

Adam, Jean-Michel 1999 – *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes.* Paris : Nathan

Aron, Raymond 1938 – *Introduction à la philosophie de l'histoire, essai sur les limites de l'objectivité historique,* Paris : Gallimard

– 1961– *Dimensions de la conscience historique,* Paris : Plon

– 1987– *Leçons sur l'histoire,* Paris : Ed. de Fallois.

Baudelaire, Charles 1976 – « Richard Wagner et *Tannhaüser* à Paris », in *Oeuvres Complètes* II, Gallimard, « Pléiade », p. 785.

Benveniste, Emile 1974 – *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard.

Bloch, Marc 1960 – *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien.* Paris : Armand Colin.

Boulez, Pierre 1966 – *Relevés d'apprenti.* Paris : Seuil.

Carrard, Philippe 1998 – *Poétique de la Nouvelle Histoire.* Paris : Payot.

Cervoni, Jean 1992 (1987) – *L'énonciation.* Paris : PUF.

Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dir.) 2002 – *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris : Seuil.

Chartier, Roger 1998 – *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes.* Paris : Albin Michel.

Chion, Michel 1993 – *Le poème symphonique et la musique à programme.* Paris : Fayard.

Cohn, Dorrit 2001 – *Le propre de la fiction.* Paris : Seuil (1999 pour l'édition anglaise : *The Distinction of Fiction*)

Corbin, Alain 1998 – *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876.* Paris : Flammarion.

Culioli, Antoine 1980-1999 – *Pour une linguistique de l'énonciation,* trois tomes. Paris : Ophrys.

De Certeau, Michel 1975 – *L'écriture de l'histoire.* Paris : Gallimard

– 1987 – *Histoire et psychanalyse entre science et fiction.* Paris : Gallimard.

Ducrot, Oswald et Shaeffer, Jean-Marie 1995 – *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris : Seuil.

Ellroy, James 1995 – *American Tabloid.* Paris : Payot et Rivages (*American Tabloid.* New York : Knopf)

– 2001 – *American Death Trip.* Payot et Rivages (*The cold six thousand.* New York : Knopf).

Genette, Gérard 1991 – *Fiction et Diction.* Paris : Seuil.

Goodman, Nelson 1990 – *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles.* Nîmes : J. Chambon (*Languages of art; an approach to a theory of symbols.* Indianapolis : Bobbs-Merrill).

Hagège, Claude 1985 – *L'homme de paroles.* Paris : Gallimard.

Hansen, Thorkild 1988 – La mort en Arabie ; une expédition danoise 1761-1767. Arles : Actes Sud.

Heuré, Gilles 2000 – *Alain Corbin. Historien du sensible.* Paris : La Découverte.

Hamburger, Käte 1986 – *Logique des genres littéraires.* Paris : Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1980 – *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, A. Colin

Lukács, Georg 2000 – *Le roman historique.* Paris : Payot et Rivages (trad. de *Der historische Roman,* 1955)

Maingueneau, Dominique 1996 – *Les termes clés de l'analyse du discours.* Paris : Seuil.

Mazlich, Bruce 1992 – « The Question of *The Question of Hu* », in *History and Theory,* 31.

Michelet, Jules 1974 – *Nos Fils.* In *Oeuvres Complètes.* Paris : Flammarion.

Rancière, Jacques 1992 – *Les Mots de l'histoire, essai de poétique du savoir.* Paris : Seuil.

Rastier, François 2001 – *Arts et sciences du texte.* Paris : PUF.

Ricoeur, Paul 1983 – *Temps et Récit* t.I, Paris, Seuil.

– 1984 – *Temps et Récit* t.II. Paris : Seuil.

– 1985 – *Temps et Récit* t.III. Paris : Seuil.

– 2000 – *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Seuil.

Schama, Simon 1996 – *Certitudes meurtrières, accompagnées de quelques spéculations.* Paris : Seuil.

Searle, John 1982 – « Le statut logique du discours de fiction ». In *Sens et expression.* Paris : Minuit.

Sève, Bernard 2002 – *L'altération musicale,* Paris : Seuil.

Spence, Jonathan 1990 – *Le Chinois de Charenton. De Pékin à Paris au XVIIIème siècle.* Paris : Plon.

Stegner, Wallace 1980 – « On the Writing of History », *The Sound of Mountain Water.* New York : Dutton.

Stone, Lawrence 1980 – « Retour au récit ou réflexions sur une nouvelle vieille histoire ». In : *Le Débat,* n°4, 1980.

Stravinski, Igor 1971 – *Chroniques de ma vie.* Paris: Denoël.

Strout, Cushing 1992 – « Border Crossings : History, Fiction, and *Dead Certainties* », in *History and Theory*, 31.

Veyne, Paul 1971 – *Comment on écrit l'histoire ?* Paris : Seuil.

White, Hayden 1973 – *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore-London : The John Hopkins University Press.

– 1978 – *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore/London : The John Hopkins University Press.

حكايات نسيها ابن الكلبي في كتابة تاريخ التخييل

شعيب حليفي

التاريخ وكتابة التخييل

منذ بداية التفكير الإنساني، فنيا، وعبر الأشكال التعبيرية الشفهية أو المكتوبة، تشيدت علاقة هذه التعبيرات بالتاريخ في أشكاله الكلية المعلومة والغيبية.

ويمكن النظر، في هذا التأسيس الأولي، إلى هذه العلاقة النسقية، "الكونية" من خلال ثلاث ملاحظات تمهيدية :

أولا: إن الحياة، قديما كانت تؤسس لتاريخها وتحفظه إلى جوار أساطيرها وحكايات الحروب والملوك والعجائب والرحلات وسير الأشخاص وأيام العرب عموما؛ حيث إن كل حكي لم يكن لينفصل، بالضرورة، عن النسق المظفور بما هو تاريخي ويومي وديني وأسطوري.

وترسم ملحمة جلجامش[1] التي تعود إلى حوالي القرن الرابع عشر قبل الميلاد، تاريخا سياسيا ودينيا وأسطوريا لفترة تحول في بلاد الرافدين (سومر)، بالإضافة إلى إضاءة سيرة الوعي والفكرة الباحثة عن الحقيقة والخلود عبر شخصية جلجامش، وهو ما يبرز أيضا مع الملاحم الكبرى الإنسانية التي تؤرخ، فنيا، لقيم الصراع بكافة أشكاله.

ثانيا: كان الأدب والتاريخ يتقاسمان تحويل كل شيء – واقعي ومتخيل – خارجهما، إلى عنصر منصهر معهما، وفي حالة الثقافة العربية ومع مجيء الإسلام، ستحتفظ القبائل، التي أسلمت، بالعديد من عناصر عقائدها وممارساتها الطقوسية وبعض تقاليدها التي كانت لديها قبل مجيء الإسلام، ولم يكن احتفاظا بها كما هي، وإنما تحولت إلى أشكال ثقافية موازية لعقيدتها الأساسية، وسيلعب التاريخ والأدب دورا مهما في حفظ كل المعطيات العقائدية "المرنة" والقريبة من الاجتماعي واليومي والأسطوري؛ لذلك جاءت هذه التقييدات قريبة من الأدبي تحمل رؤية ثقافية أكثر منها دينية أو عصبية. ومن ثمة، يمكن اعتبار أن الكثير من التخييل العربي كتب – عن خطأ – كونه تاريخا، كما اعتبر كثير من الحكائين والإخباريين بأنهم مؤرخون، والحقيقة أنهم كانوا بناة نسق ثقافي جديد يجتهد في تحويل كل المواد والمعطيات من حيوات الإنسان العربي قبل الإسلام وبعده إلى شكل تعبيري ظنوه تاريخا وهو في الحقيقة شكل سردي جنيني.

ثالثا: إن التطور الذي عرفته النظريات الأدبية والسردية وكل الاهتمامات المعرفية الأخرى، يعيد النظر ويراجع التصنيفات والأجناس القديمة، فكثير من المؤلفات المحسوبة على التاريخ هي في الأصل شكل تعبيري سردي، يحفل بالمتخيل، وللتمثيل على ذلك (كتاب التيجان) لوهب بن منبه المولود سنة ٣٤ هـ، والذي يعد "أحد المصادر الرئيسية لتراث الحكي العربي الأسطوري التي حفظها لنا التاريخ" منذ القرن الأول الهجري؛ "لذا فهو من أقدم النصوص التي وصلتنا والتي تحدثت عن أساطير الخلق من وجهة النظر الإسلامية"[٢].

إنه يحقق- كما هو الحال مع أخبار عبيد بن شرية الجرهمي - تفاعل دائرتي الأدب (التخييل) بالتاريخ (سرد وقائع ماضية).

والمثال الثاني موضوع الدراسة، كتاب الأصنام لابن الكلبي[٣] الذي يبرز بجلاء علاقة التخييل بالتاريخ في فترة مبكرة جدا من حياة الثقافة السردية العربية.

كذاب أم مبدع ؟

في لحظة من لحظات عزته وسلطة معرفته بين الرواة والحفاظ وذيوع خبره مرجعا في العلم بأيام العرب ومثاليها وبالأنساب وحركات التحول فيها وفي الوقائع وتشيعها في البلاد ـ كان ابن الكلبي قادرا بجرات قلمه أن يحول ويحرر ويغير ويرسم للتاريخ مسارب ومسارات أخرى، فهو من سيحكي عن القدس والمدنس في آن، كما سيروي سير الإنسان والأحجار والبهائم بالقدرة الشرعية نفسها التي كانت تطمس الفاصل الرقيق بين الحقائق والاحتمالات، وبين الإبداع والكذب.

عاش ابن الكلبي وتعلم بالكوفة في نهاية القرن الثاني للهجرة (توفي سنة ٢٠٤ هـ) ثم انتقل إلى بغداد بحثا عن العلم والعلماء وعن ذاته التي وجدها في التأليف المتنوع؛ مما جعل النقاد والقراء ممن سموا بالعلماء، يختلفون حول قيمته. فقد عده الفريق المناصر له مرجعا في العلم بأيام العرب ومثالبها ووقائعها؛ لأنه كان راوية ببغداد، واعتبره البعض في مقدمة الإخباريين وأهل العلم بالتاريخ، فقد كان واسع الرواية والمأثور عنه شيء كثير، حيث جاء في صبح الأعشى أنه كان آية في معرفة أنساب العرب، وهو أيضا أعجوبة في الحفظ والذكاء أسهم في تقييد كثير من الأوابد والشوارد، نقل عنه واعتمده كل من ابن سعد والطبري وابن خلكان والجاحظ والمسعودي والبغدادي وياقوت الحموي.... هذا الأخير قال فيه: "لله در ابن الكلبي، ما تنازع العلماء في شيء من أمور العرب إلا وكان قوله أقوى حجة، وهو مع ذلك مظلوم وبالقوارض مكلوم".

والأكيد أن الحموي كان مدركا للمآخذ التي تقال حول ابن الكلبي من طرف فئات أخرى لها صوتها، أخذوا عليه الوضع في الأحاديث والغلو وإيراد الأخبار التي لا أصول لها... والكذب، لذلك كان جل أهل الحديث من الرواة والإخباريين لا يرضون عنه ويطعنون فيه.

وقد أجمع كل من الذهبي في (طبقات الحفاظ) والصفدي في (الوافي بالوفيات) وفي (أنساب السمعاني) وفي (شذرات الذهب) أن ابن الكلبي كان مشهورا بالغلو في التشيع، وهو متروك الحديث يروي الغرائب والعجائب والأخبار التي لا أصول لها.

كما كان ابن حنبل يكرهه وقال فيه: "من يحدث عن هشام ؟ إنما هو صاحب سمر ونسب ما ظننت أحدا يحدث عنه".

أما أبو الفرج الأصبهاني فقد قال عنه: (وهذا من أكاذيب ابن الكلبي) في حديثه عن بعض أخبار دريد بن الصمة التي اعتبرها صاحب (الأغاني) موضوعة، وقال عنه في موضوع آخر: "ولعل هذا من أكاذيب ابن الكلبي".

كما اشتهر ابن الكلبي بانتحال الأنساب وله قصة مشهورة مع أبي نواس الشاعر، وكذلك ما رواه الأصبهاني حينما طلب بعضهم من ابن الكلبي تحريف نسب الشاعر دعبل الخزاعي.

كما ورد عن ابن الكلبي في كتاب الأغاني قوله يعترف: "أول كذبة كذبتها في النسب، أن خالد بن عبد الله القسري سألني عن جدته أم كريز (وكانت أمه بغيا لبني أسد، يقال لها زينب)، فقلت له، هي زينب بنت عرعرة بن جديمة بن نصر بن قعين، فسرّه ذلك ووصلني".

أما الجاحظ فقال عنه إنه كان يأكل الناس أكلا، وكان علامة نسّابة وراوية للمثالب عيّابة، ولكنه إذا رأى الهيثم بن عدي ذاب كما يذوب الرصاص على النار، بينما يرى إسحق الموصلي العكس حينما يقول بأن الهيثم بن عدي هو من يذوب إذا ما رأى ابن الكلبي.

حكايات اقترنت بشاعرين كبيرين وحاكم، وكل أحاديثه ورواياته أكاذيب كان يجيد وضعها بشخصيات واقعية يحرف من مساراتها، لكن الجاحظ يصفه بوصفين تواترا إليه: فهو يأكل الناس أكلا ويذوب مثل الرصاص على النار.

إنه لا ينجو من تهم الكذب في اقترانه بشخصية الهيثم بن عدي الذي اشتهر بوضع الأخبار والأقاصيص والروايات عن عدد من الأشخاص، كانت كلها افتراء.

أبناء الكلبي

بلغت تصانيف ابن الكلبي ١٤١ كتابا ضاعت كلها تقريبا، ولم يبق منها سوى مختصر الجمهرة في النسب، وكتاب نسب الخيل في الجاهلية. ثم كتاب الأصنام، والقليل من العبارات والروايات المبثوثة لدى عدد من الكتاب والمصنفين.

حقق الأستاذ أحمد زكي (كتاب الأصنام) عن النسخة الوحيدة الموجودة والمحفوظة بالخزانة الزكية (قبة الغوري) بعدما حصل عليها عن طريق الشراء من باحث اسمه الشيخ طاهر الجزائري (توفي سنة ١٩٢٠) ويتحدث أحمد زكي عن سلسلة من رواة الكتاب تبتدئ من سنة ٢٠٤ إلى ٤٢٥ هـ.

أول الرواة ابن الفرات الكاتب البغدادي (ت ٣٨٤ هـ) وكان حافظا وقارئا، ويروى أنه كتب مائة تفسير ومائة تاريخ، وخلف ثمانية عشر صندوقا مملوءة كتبا أكثرها بخطه.

ثاني الرواة المرزباني محمد بن عمران (ت ٣٧٤ هـ) له مؤلفات وتصانيف مشهورة، ويروى عنه أنه كان مولعا بشرب الخمر، يضع بين يديه قنينة حبر وأخرى للخمر. مرة سأله عضد الدولة عن حاله، كيف من هو بين قارورتين؟

ثم تلاهما ابن عليل والإمام الجواليقي وابن ناصر السلامي وإسماعيل بن الجواليقي وإسحق ابن الجواليقي.

ومن بين الأسماء التي وقف عندها محقق الكتاب: الوزير المغربي الحسين بن علي المشهور بابن المغربي (ت ٤١٨ هـ) حيث خلف عددا من التعليقات بحواشي نسخة (كتاب الأصنام). وقد ترجم له ابن خلكان، واعتبره رجلا داهية في السياسة عاكسته الأقدار إذ هو في أوج الجلالة، فجأة أصبح شريدا طريدا، فكان شأنه غريبا وأمره عجيبا، وهو الذي تصدى للحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي، وسعى في قلب دولته.

إن كل شيء أحاط بكتاب الأصنام ومؤلفه يتحول إلى الحكاية سواء مع رواته الذين تميزوا بخصوصيات فيها من العلم بمقدار الغرابة، وصولا إلى أحمد زكي وقصة شرائه المخطوطة ومحاوراته مع علماء ألمان، ثم الاختلاف الذي ساد لقرون حول ابن الكلبي، بين من يعتبره آية وأعجوبة في القرن الثاني للهجرة، ومن اعتبره إماما في الكذب والاختراع، وهو ما يشهد بمولد حكاء استطاع أن ينسج حول الوقائع نسائج متممة من خيالاته التي اتسعت لتشمل كل شيء: الإنسان والمكان والحيوان والأحجار والعبارات.

وإذا كان قد اعترف بسابقة كذبه كما أورد ذلك الأصفهاني، فإنه يروي حكاية أخرى لها أكثر من دلالة حينما يقول: "حفظت ما لم يحفظه أحد، ونسيت ما لم ينسه أحد، كان لي عم يعاتبني على حفظ القرآن، فدخلت بيتا وحلفت أن لا أخرج منه حتى أحفظ القرآن. فحفظته في ثلاثة أيام. ونظرت يوما في المرآة فقبضت على لحيتي لآخذ ما دون القبضة فأخذت ما فوق القبضة".

يبوح ابن الكلبي بأنه ينسى ما لم ينسه أحد، ليس من باب المبالغة، وإنما في سياق أنه يبدع ويعيد الكتابة فوق المحو الذي يمارسه، فبقدر الامتلاء والنسيان نعطي فرصا للخيال والتخييل أو ما أسماه الجاحظ والأصفهاني وابن حنبل وغيرهم بالكذب والوضع.

ويربط ابن الكلبي قدرته على الحفظ والنسيان/ المحو بحكاية حفظ القرآن في ثلاثة أيام دلالة على قوة الذاكرة، ثم ينتقل إلى حالة أخرى للذاكرة أصابته مرة وهي الذهول الذي يجعل بعض العلماء ينسون مثلما وقع للجاحظ حينما نسي اسمه لأيام.

يقوم ابن الكلبي إنه قبض ما فوق قبضة يده على لحيته؛ لأنه أراد أن يجعل لها الطول الذي تتوفر به شروط "العدالة والشرعية" فقصها كلها وجعل نفسه موضعا للتهكم والسخرية مدة من الزمن حتى نبتت لحيته من جديد.

بإرادته يستطيع الحفظ والنسيان، وبغير إرادته انقاد إلى ذهول إثره قص لحيته قصا غريبا عن زمانه أفقده في نظر العلماء العدالة والشرعية مثلما قص حكايات وأخبارًا جنسها – عن خطأ – في أبواب الأنساب والأخبار والأيام؛ مما جعل علماء الروايات والأخبار يرفضون انتسابه ويقولون فيه ما قاله مالك في الخمر.

في أنساب الحجارة

تشكل طبعة (كتاب الأصنام)، النسخة الوحيدة المحققة، حتى الآن، من طرف أحمد زكي، نشرها سنة ١٩١٤ بالقاهرة، مصدرًا لها بمقدمة شارحة، ثم النص محققا ومذيلا بالملحقات والفهارس والتكملة.

بخصوص الملحقات، أورد أحمد زكي ثبتا بمصنفات ابن الكلبي، ثم تراجم لعدد ممن تداولوا الكتاب بعده في القرون التالية لتأليفه.

أما الفهارس فقسمها المحقق ثلاثة: ديانات العرب، والبيوت المعظمة عندهم، ثم أسماء الأصنام الواردة في المؤلف. في حين جاءت التكملة إضافة من المحقق بأسماء الأصنام التي جمعها وهي ما لم يرد ذكرها في (كتاب الأصنام).

يعتبر ابن الكلبي أول من أفرد كتابا لموضوع الأصنام والعبادات القديمة، بعده ستأتي تآليف بالعنوان نفسه سجلها ابن النديم في الفهرست وياقوت الحموي في معجم الأدباء، ومن أشهر المؤلفين: ابن فضيل، والجاحظ، والبلخي.

واعتمد ابن الكلبي في تأليفه على سرد العديد من أسماء الأصنام والأوثان وأشكال العبادات في ما قبل الإسلام وبحلول الإسلام، من خلال أبيات شعرية وآيات قرآنية وروايات شفهية تؤرخ لهذه الأنواع من العبادات المنتشرة آنذاك.

وقد قدم ابن الكلبي مضمون مؤلفه في شكل حكائي إخباري يعتمد على قناتين اثنتين: الأولى أساسها المتخيل الشفهي والشعري، والثانية ذات بعد ديني. مثلما أن رؤية المؤلف للموضوع هي رؤية حكائية ودينية بامتياز، فهو يستغني عن أية عتبة تقديمية خارج النص، ويبدأ مباشرة في الموضوع بعبارة خبرية إخبارية/ سندية تحيل على طرف عائلي وعلى المجهول، يقول: "حدثنا أبي وغيره – وقد أثبت حديثهم جميعا...." (ص٦).

ويبني بعد ذلك رواية عن كيفية انتشار عبادة الأوثان، لتتوالد الحكايات منذ عهود ترجع إلى أبناء إسماعيل إثر خروجهم من مكة وتتالي الأسباب، ويواصل ابن الكلبي "التأريخ والترجمة" للحجارة والخشب المصنوع، ليكون حكاء مبكرا كان يكره الاعتراف بنفسه، ويشهد له مبغضوه من كبار الأدباء والعلماء أنه كان أحد أكبر الكذابين أثناء روايته للأخبار عن أنساب الشعراء والخلفاء والأحداث. لذلك، وربما لم يبق من تصانيفه الـ ١٤١ سوى "أنساب" الخيل والأصنام"، وضاعت أنساب العرب وتصانيفه التي سجل عناوينها أحمد زكي في نهاية التحقيق وقسمها ثمانية مواضيع أغلبها في أخبار الشعراء والحكام والأسماء الفاعلة في أيام العرب، وأولادهم وأمهاتهم وأسماء القبائل والديار والبيوتات والأوائل.... ثم تصانيف في الأسماء.

حكاية إساف ونائلة

أورد ابن الكلبي في كتابه عددا من الحكايات المرتبطة بالأصنام، وقد افتتح أحاديثه بحكاية إساف ونائلة والتي سيستكمل حكيها في موقع آخر متقدم:

– قال أبو المنذر هشام بن محمد:

"حدث الكلبي عن أبي صالح عن ابن عباس أن إسافا ونائلة (رجل من جرهم يقال له إساف بن يعلى، ونائلة بنت زيد من جرهم) وكان يتعشقها في أرض اليمن فأقبلوا حجاجا، فدخلا الكعبة، فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها في البيت، فمسخا، فأصبحوا فوجدوهما مسخين (فأخرجوهما) فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش، ومن حج البيت بعد من العرب" (ص٩).

– "وكان لهم إساف ونائلة.

لما مسخا حجرين، وضعا عند الكعبة ليتعظ الناس بهما، فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام، عبدا معها. وكان أحدهما بلصق الكعبة، والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان بلصق الكعبة إلى الآخر. فكانوا ينحرون ويذبحون عندهما" (ص٢٩).

وقد نالت هذه الحكاية شهرة وذيوعا في عدة مؤلفات أدبية وتاريخية ودينية، وخصوصا في السيرة النبوية لابن إسحاق برواية ابن هشام، وأخبار مكة وما جاء فيها من مآثر للأزرقي وكتاب الطبقات الكبرى لابن سعد... جميعهم تناولوها في سياقات مختلفة، تتفق على كون إساف ونائلة هما رجل وامرأة من جرهم باليمن سافرا إلى الحج وفجرا بالبيت فمسخا.

لكن الاختلاف حول نسبهما متضارب ورمزي، فإساف هو ابن بغي، مرة أولى، وابن عمرو ثانية، وثالثة هو ابن يعلى. أما نائلة بنت ديك، وبنت زيد، وبنت سهل، وبنت ذئب، وبنت زفيل... وجميع هذه المراجعات عند ابن إسحاق والواقدي والوزير المغربي وياقوت الحموي والألوسي، تكشف عن تعددية الإحالة في النسب والإجماع على الاسم الشخصي والانتساب المكاني، دون أن يثير هذا التضارب نقاشا أو تساؤلا كما لو أنه جزء أساسي من الحكاية لا يستدعي تأويلا صريحا؛ مما يقود إلى تفسيرات شتى، أهمها احتمالية الشخصين ورمزيتهما، فما يهم في الحكايات هو نسبهما المكاني الذي هو جرهم.

ولقبيلة جرهم اليمنية تاريخ في مكة منذ أقبلوا مهاجرين بقيادة زعيمهم مضاض بن عمرو، حتى نزولهم بأعلى مكة، ثم انتظارهم قليلا قبل أن يستحوذوا على تسيير شؤون مكة بعد وفاة نابت بن إسماعيل بن نبي الله إبراهيم.

ثم إن جرهم قد بغت واستحلت بالحرمات، فظلمت من دخلها من غير أهلها وأكلت أموال الكعبة التي كانت تهدى لها، فاجتمع البكريون وبنو خزاعة، فطردوهم ونفوهم من مكة إلى اليمن.

ولم تنس القبائل، خصوصا قريش وخزاعة أفاعيل الجرهميين، لذلك؛ حينما مارس إساف ونائلة الجرهميان "الفاحشة" في أرض مقدسة، فقد عوقبا بالمسخ، مثلما عوقبت القبيلة بالنفي.

ابن الكلبي يقر أن إسافاً يتعشق نائلة، وهو فعل متحصل وسابق ومشهور، وكان معلوما، والتعشق من العشق، وهو أشد من الحب والرغبة في لزوم المعشوق، وهو أيضا المجاهدة في العشق. ويبدو من قوله (في أرض اليمن) أنهما كانا في حالة متابعة من فعل منكور عليهما.

إن افتتاح الحكاية بفعل مفرد وقوي (يتعشق) بحمولات في الأزمنة الثلاثة يختزن حالات من المطاردة والتخفي تستدعي الارتحال من أرض اليمن، إما فرارا وإما رغبة في التوبة والتطهر ومباركة عشقهما، فيلجأ الراوي إلى تذويب الاثنين وإدماجهما ضمن ضمير الجماعة (فأقبلوا حجاجا) ضمن وفد عام، ثم يعود الراوي إلى فصل الضمائر والعودة إلى المثنى (فدخلا الكعبة) والانفصال عن الركب، ويبدو من سياق الحكاية أنهما بحثا عن تلك الغفلة والخلوة لتحقيق عشقهما.

إن نية العاشقين مبيتة في الانفصال عن باقي الحجاج الذين جاءوا لأداء مناسك الحج، وفي البحث عن لحظة انشغال الكل للسمو بحبهما وممارسة تلك "المعصية" و"المدنس" داخل مكان مقدس؛ لذلك سيكرر ابن الكلبي وغيره مفردة مكان الفعل/الجرم للدلالة على أن المعصية ليست في الفعل ولكن في وقوعه داخل بيت الكعبة.

إن إسافا هو من يتعشق وهو الذي فجر بها في البيت ونائلة مجردة من صوتها داخل الحكاية، وبالتالي من أي فعل فهي منفعلة ومستجيبة، وحين تحققت "المعصية" كان العقاب عليهما معا بالمسخ والتحول من صورتهما الآدمية إلى حجرين لا حول لهما ولا قوة، والمسخ فعل عجائبي يؤتى من قوة خارقة ويتحقق عبر التحول من الصفة الأولى المتحركة إلى صفة ثانية قبيحة وجامدة لا تستطيع التعشق أو الفجور أو اختلاس الغفلة في مكان مقدس.

عودة المسروق والحكاية:

إن ما أصاب إسافاً ونائلة هو صورة أخرى مما أصاب جرهم وهم يتولون الكعبة، وقد بغوا وامتد طغيانهم فطردوا مذلولين وتحول عزهم إلى مذلة تسردها قصيدة يرثي فيها عمرو بن مضاض - آخر زعمائهم - حالتهم.

في خروجه، كتبت مؤلفات السيرة والتاريخ أن مضاضا الجرهمي "اختلس" غزالي الكعبة وحجر الركن، ودفنهما في بئر زمزم.

هل استعادت قريش ما ضاع منها، وهذه المرة في شكل حجرين عظيمين؟ خصوصا أنها استثمرتهما في بناء شكل الحج والعبادة والطقوس المصاحبة لهما.

لقد وقع ما وقع من فعل بين إساف ونائلة، ومن مسخ ليلا، لأن فعل (أصبحوا) سيلي الجملة مباشرة في صيغة جمع؛ لأن حياة العاشقين قد انتهت، وانقطعت علاقتهما بالزمن لتبدأ علاقتهما بطقوس الاعتبار والعبادة. وقد تطورت حياة الحجرين في مرحلتين ابتدأت بإخراجهما من البيت ووضعهما عند الكعبة لفترة حتى تنتشر حكايتهما وتصبح مألوفة، ثم عبدت مع استقدام الأصنام من طرف عمرو بن لحي، بمعنى أن الظروف كانت مهيأة لخلق أصنام وحكايات والتشنيع على جرهم.

إن فعل تحويل المدنس إلى مقدس جاء بعد طول مكوث، وعبادة مقتصرة على خزاعة وقريش قبل تعميم عبادتهما على كافة الحجاج.

ليس هناك تفسير لحركة التحويل التي طالت الصنمين من المكانين المختلفين ثم جمعهما قرب بئر زمزم. لكن إيراد اسم زمزم يعيد، استحضارا، قصة حفر هذه البئر، مرة أخرى من طرف عبد المطلب، بعدما ردمتها الأيام، وكيف اعترضته قريش، لأنه سيضيق على إساف ونائلة، وكيف وجد عبد المطلب مكان البئر بين الحجرين اللذين كانت تنحر عندهما الذبائح[1].

في كل حكاية، مهما كانت قريبة أو موغلة في التاريخ أو الأسطورة، يصبح البحث عن العلاقات والبعد الرمزي ضروري، خصوصا حول ارتباط حكاية الغزالين الذهبيين والوثنين من الحجر، ولماذا حينما أخذت جرهم الغزالين لم تحملهما معها، وخبأتهما ببئر زمزم؟

إن كل مكان في الحكاية يتضمن حكايته الخاصة به: فبأرض اليمن يكون التعشق، وتنطلق قصة الحب، وبالكعبة، ذريعة الحج والتطهر، وبالبيت "المعصية" والمسخ، وبزمزم المناسك والذبائح واكتشاف ما نهب من الكعبة بعد هاتف أعلم عبد المطلب بعلامات صادقة.

القص والشرعية

حينما قص ابن الكلبي ما فوق قبضة يده على لحيته، كان عليه أن ينتظر أياما معدودة حتى تنبت لحيته ليستعيد هيبته شكلا بين الإخباريين، وشرعيته وسط العلماء.

وحينما قص حكاياته في (كتاب الأصنام) كان عليه أن ينتظر اثنى عشر قرنا حتى يستعيد وضعه الاعتباري بكتابين فقط في قائمة رواد السرد العربي القديم، يتربع على مساحة صلبة، شامخا بخياله المغموس في ذرى فيض العقل ولوثاته، وفي رماد الوجدان المشتعل بحب التاريخ والتقييد وإعمار الفجوات البيضاء بسلطة التخييل.

إن ما اعتبره الكثيرون تاريخا، لحظتها، تحول إلى تخييل، كما لو أن ما كتبه ابن الكلبي وعبيد بن شرية ووهب بن منبه والمسعودي وغيرهم من الإخباريين والمؤرخين والجغرافيين والرحالة الأوائل، هو خميرة تعتقت وتولدت بداخلها عناصر تحويلية أعادت لهذه التعبيرات وهج الحكاية المانحة من أنساق الديني والتاريخي والثقافي.

الهوامش :

(١) انظر: فراس السواح: كنوز الأعماق: قراءة في ملحمة جلجامش، نيقوسيا، سوما للدراسات والنشر، قبرص ط ١، ١٩٨٧.

(٢) وهب بن منبه: كتاب التيجان، طبعة القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر — ١٠ — ١٩٩٦، الاستشهاد من مقدمة الطبعة الثالثة، ص ٤. كما يتضمن الكتاب نص (أخبار عبيد بن شرية الجرهمي في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها على الوفاء والكمال والحمد لله على كل حال).

(٣) ابن الكلبي: كتاب الأصنام، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية بمصر (طبعة مصورة عن دار الكتب لسنة ١٩٢٤) مصر ٢٠٠٣.

(٤) يورد ابن هشام القصة الكاملة لعبد المطلب واكتشافه لبئر زمزم ثم حفره: السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، المكتبة العلمية، لبنان، الجزء الأول ص: ١٤٢-١٥٥.

آفاق

بيرخيليو بينيرا
رائد المسرح "العبثي"
في أمريكا اللاتينية

طلعت شاهين

نشأ الكاتب المسرحي، والروائي، والشاعر، والناقد الكوبي: "بيرخيليو بينييرا Virgilio Piñera" (١٩١٢-١٩٧٩)[١] في أسرة من الطبقة المتوسطة. كانت أمه تعمل معلمة وهذا أثر على توجهاته الفنية والأدبية منذ نعومة أظافره، لأن وجوده في بيت معلمة جعله يلتقي بالكتب مبكرا، ثم درس الفلسفة والآداب، في جامعة هافانا، وتقدم لدراسة الدكتوراه، لكنه بعد أن أنهاها امتنع عن تقديمها للجنة الإجازة، لأنه رأى أن حواره مع أعضاء تلك اللجنة سيكون مختلفا عما اعتادت عليه مثل تلك اللجان، وكان هذا أمرا مرفوضا من جانب مجلس الجامعة الذي يتمسك بالتقاليد بغض النظر عن نتائج البحث العلمي، وقال: "لست مستعدا للمشاركة في مهزلة مناقشة أعضاء لجنة الدكتوراه"[٢].

كان يحب القراءة خاصة لكُتّاب مثل ألكسندر ديماس وفيكتور هوجو، إضافة إلى أنه قرأ لكل الكلاسيكيين الإسبان تقريبا، لكن ميله الأكبر كان لقراءة المسرح ومشاهدته منذ طفولته.

كان للتفرقة الطبقية في المجتمع الكوبي قبل ثورة فيدل كاسترو تأثيره على حياة الكاتب بيرخيليو بينييرا، حيث كانت الطبقات العليا تخنق الطبقات السفلى وتكاد تقضي عليها بشكل شبه ميكانيكي، فكان الفتى "بيرخيليو" عاجزا عن فهم هذا العنف الاجتماعي الذي كان يتداول جملة شهيرة: "اخرج أنت لأحتل أنا مكانك"[٣]، مما خلق مجتمعا متكالبا على المادة والبحث عن وسيلة للقفز من طبقة إلى أخرى، ليس بينها بالطبع العمل الخلاق.

كان بينييرا يعتبر منذ بداياته الأولى كاتبا متميزا ومتمردا ورافضا، عالمه الخيالي ملىء بالقهقهات المرعبة ... وتعكس تعبيرا غير مستقر ورغبة في الحياة المنعزلة والهامشية[٤]، وتعرض بسبب هذا التمرد والرفض للواقع القائم إلى اضطهاد سلطات بلاده في الأربعينيات، التى أجبرته على الرحيل إلى الأرجنتين فترة من الزمن، وكان رحيله هذا طوعا، فقد قرر بمحض إرادته ترك الوطن والعيش لاجئا في بلاد غريبة، خلال تلك الفترة انضم إلى جماعة مجلة "جنوب Sur" التى كان يصدرها عدد من الكتاب والمثقفين في بوينس أيريس بالأرجنتين، وكان النقاد يعتبرونه وقتها مبتدع "العبثية" في أمريكا اللاتينية[٥]، وإن كان هو شخصيا يعتبر نفسه واقعيا "أنا واقعى جدا إلى درجة أننى لا أستطيع أن أعبر عن الواقع فأشوهه"[٦].

لكن ما إن لاحت له الفرصة للعودة حتى كان أول العائدين إلى بلاده ليشارك في تنفيذ مشروع ثورة كاسترو، التى كانت شعاراتها الحقيقية تدعو إلى المساواة وحفظ كرامة الإنسان، وكان العمل على تنفيذ هذه الشعارات الهم الأول للكاتب وغيره من المثقفين. لذلك كانت ثورة عام ١٩٥٩ بالنسبة له تحقيقا للأمل المنشود: "عندما تأتى الثورة يذهب الخوف، عندها يمكننى أن أكتب بكل ثقة عن الإنسان الذي يمتلك قيمة وجوده"[٧].

بدأ " بيرخيليو بنييرا" كتابته المسرحية بعدد من المسرحيات الناضجة المتفردة بين أبناء جيله، ليس في كوبا فحسب، بل في كل بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية، فكتب قبل الثورة الكوبية مسرحيات: "صخب في السجن Clamor en el penal" عام ١٩٣٨، و"في تلك المنطقة المتجمدة En esa helada zona" عام ١٩٤٣، و"العبيد Los siervos" عام ١٩٥٥، لكن مسرحيته "إلكترا جاريجو Electra Garrigö" التى كتبها عام ١٩٤٦، سببت له من المتاعب مع نظام باتستا الدكتاتورى ما دفعه إلى مغادرة البلاد، واستحق عليها اللقب الذي أطلقه عليه بعض النقاد الذين وصفوه بـ"الرافض"، حتى إن الناقد "رينيه ليال Rene Leal" وصف أعماله المسرحية وجماليات الكتابة عنده بأنها المثال لما يمكن تسميته في النظريات النقدية باسم "جماليات الرفض La estetica de negacion"[٨]، وهى نظرية جديدة بدأها هذا الناقد بعد الاطلاع على أعمال "بنييرا" والكتابة عنها، ولكنه لم يكمل تحديد نظريته النقدية الجديدة نظرا للظروف التى كانت ولا تزال تعيشها الثورة الكوبية. خاصة بعد أن بدأ بعض المثقفين التطفليين على الثورة ـ كما يحدث في التغيرات الجذرية في المجتمعات ـ يستغلون مواهبهم في الكيد للصعود في المناصب الرسمية على حساب المبدعين الحقيقيين.

لكن يمكن التعرف على أسس تلك النظرية من خلال الاطلاع على الأعمال المسرحية التى تركها الكاتب وتحليل محتوياتها، وهذا ما سوف نحاول الكشف عنه في حينه.

هذه الصفة التى أطلقها الناقد على بيرخيليو بينييرا دفعته منذ ذلك الوقت إلى تبنى فكرة الرفض في مواجهة كل الممارسات الخاطئة، سواء في مجال الحياة السياسية والاجتماعية، أو الحياة الثقافية والفنية، وتبين فيما بعد من خلال أعماله الفنية وممارساته الحياتية أنه كان يقوم بذلك من خلال مفهوم "الثقافة المقاومة cultura de resistencia" في مواجهة "القيم الجامدة"، والسفسطة، والخداع والدعة والسطحية والتجاهل الاجتماعى لذكاء الفرد[٩]، التى تمارسها الطبقة المتثاقفة للاستفادة ماديا من الأوضاع السائدة سياسيا.

من هذا المنطلق ناضل بيرخيليو بينييرا دائما ضد ما كان يسميه بتهميش الثقافة، وتحت ضغط الواقع الخانق في بلاده اضطر إلى مغادرة كوبا مرة أخرى إلى "بوينس أيرس" (الأرجنتين). هاربا، وهو ما انعكس في مسرحيته: هواء بارد Aire frio، تلك المسرحية التى يعتبرها النقاد نموذجا فريدا للدراما الواقعية الحقيقية. حيث نجد هذه الجملة المعبرة عن واقع الكاتب نفسه على لسان البطلة: "رغم أننى أحبك أكثر من أى شىء في هذا العالم، أقول لك لا تعد إلى هذا البلد الملعون، المليء بالحرارة والسياسيين والصراصير، أوسكار! هذه فرصتك الوحيدة فلا تضيعها"[١٠].

لم تكن "جماليات الرفض" عند بيرخيليو بينييرا رفضا لمجرد الرفض، ولكنها كانت مبنية على إيمانه بأن التفرد ينبع من قدرة الفنان على تبنى الجديد دائما، وكما يقول "ألفريدو جيفارا": "إن ما يسمى بالبدعة أو الخروج على المألوف إنما هو جوهر التجديد في الفن، أيا كان نوع هذا الفن"[١١]، ورفض هذا الكاتب لما هو سائد لم يكن رفضا شفهيا. بل كان عمليا ينعكس على إبداعه الأدبى، فقد كان من أكثر الكتاب طليعية. ذلك المزيج من التجريب الطليعى والوجودية المتشائمة[١٢]، لذلك كان إبداعه جديدا دائما. لكنه تعرض بسبب ذلك للاضطهاد. بسبب موضوعاته الجريئة في التناول سواء على مستوى الشكل أو الموضوع، فقد تعرضت مسرحيته "إلكترا جاريجو Electra Garigö" للمنع من العرض في كوبا عام ١٩٤٨ بسبب تقرير كتبته ضده "جماعة كتاب المسرح والسينما"، التى كانت تتكسب من وجود نظام باتستا السابق على

الثورة، فتحولت مسرحيته بسبب هذا التقرير إلى رقم في قائمة الممنوعات الطويلة التى كانت معروفة في ذلك الوقت"[١٣].

منذ ذلك الحين تعرض الكاتب للعداء من جانب عديد من الجماعات التى كانت تدور حول مقعد السلطة قبل الثورة، وتحاول قدر جهدها إبعاد المبدعين الحقيقيين عن الساحة، فقد قامت "جماعة الشباب الكاثوليك" المتعصبة عام ١٩٥٨ بمحاولة لمقاطعة مسرحيته "العرس La boda"، ووصفوها بأنها مسرحية "لا أخلاقية".

كان بيرخيليو بينييرا يرى أن واجب كل مثقف بشكل عام أن يقاوم هذا المرض الثقافي الذي كان يعشش في المجتمع الكوبي قبل الثورة. إلا أن الثورة التى جاءت لتغير الوضع في هذا المجتمع، ولتخلق مجتمعا جديدا كالذي كان يحلم به، سرعان ما خيبت آماله، فعاد إلى ممارسة "الثقافة المقاومة" أو الكتابة من خلال استخدام أسلوب "جماليات الرفض"، يقول معبرا عن ذلك: "علينا أن نكتب مسرحا ونؤكد في الوقت نفسه سياسيا على أنه من الممكن أن نؤكد ذواتنا بشكل فني دراميا، علينا أن نكتب مسرحا منطلقا من الثورة السياسية ولكننا نرفض أن تكون تلك الكتابة مجرد بيان ثورى، وبذلك فقط يمكن أن تكون كتاباتنا ثورية في مجال الفن"[١٤]، لأنه في رأيه: "الجملة المفيدة هى الأهم وما عداها مجرد كلام يدخل زورا في خانة الأدب، أنا أعتبر هذه الجملة لي، لكني أحولها لتقول: بالنسبة لي كل شيء أدب"[١٥].

من خلال هذا الإعلان برزت على السطح من جديد معارضته بعض ممارسة المثقفين المنتفعين من الثورة، وشهدت صفحات "لا جازيتا دى كوبا La Gazeta de Cuba" في عدديها الثانى والثالث الصادرين عام ١٩٦٢، تلك المعركة الثقافية الشهيرة مع "روبرتو فرنانديث ريتامار"، التى كانت سببا في استمرار النظر إلى بيرخيليو بينييرا على أنه متمرد أو رافض، ومعاد لكل القواعد والقيم السائدة في هذا المجتمع سواء قبل الثورة أو بعدها، على الرغم من أنه لم يكن معاديا للثورة - بل كان من أبرز مؤيديها - فإنه في عام ١٩٦٩ تعرضت مسرحيته "ممارسة أسلوبية Ejercicio de estilo" للمنع بسبب تقرير كتبه أحد المثقفين المستفيدين، الذين تجدهم دائما خلف أى ثورة في أى مكان من العالم، ولم تكن الثورة الكوبية استثناء في هذا، ولم يقتصر أثر التقرير على منع المسرحية المذكورة من العرض على خشبة المسرح، بل تعدى المنع إلى شخص الكاتب، الذي جرت مقاطعته بشكل مهين، ومنعت أعماله الأخرى من العرض على خشبة المسرح في كوبا، في الوقت الذي كانت تُقدم فيه على مسارح متعددة من دول أمريكا اللاتينية الأخرى، وتجد نجاحا منقطع النظير، ويتعامل معه نقاد المسرح على أنه أحد أبرز كتاب هذا الفن في كل البلاد الناطقة باللغة الإسبانية.

خلقت منه هذه المواقف نواة تدور حولها مجموعة من الكتاب الكوبيين المهمين من جيله، الذين يعتنقون الأفكار نفسها، فكونوا معا حركة مقاومة ثقافية عنيفة ضد عوامل الإفساد التى تختفى خلف الشعارات الثورية، وبدأوا في البحث عن هوية ثقافية كوبية شرعية جديدة، وعلى الرغم من اللعنات التى انصبت على رؤوس هذه الجماعة، وبالطبع على رأس بيرخيليو بينييرا باعتباره العقل المفكر والمدبر، فإن كثيرًا من المثقفين الآن يأخذون الموقف نفسه، ويحاولون تطبيق نظرية "الثقافة المقاومة"، في محاولة لتغيير الوضع والخروج من أزمة "سكون الثورة".

رغم المنع ومحاصرة الكاتب وأعماله في كوبا باعتباره شخصا غير مرغوب فيه، لم يؤثر ذلك على الإقبال الذي كانت تجده هذه الأعمال في أمريكا اللاتينية، فتمت دراسته بشكل موسع، وتم - ولا يزال - الاحتفاء بهذه الأعمال في المحافل الدولية، باعتبارها من المكونات الأساسية للمسرح المعاصر في أمريكا اللاتينية. حتى إن بعض النقاد أشاروا إلى أن بيرخيليو بينييرا يعتبر من أكثر الكتاب الكوبيين - وربما الأمريكيين اللاتينيين - الذين خلفوا عددا من الأعمال التى لم يتم تقديمها على المسرح، أو الأعمال غير المنشورة، أو غير المكتملة[١٦]، وهو ما يجعل الكاتب وأعماله موضع

أحكام غير مبررة، حاولت الحط من شأنه بعد رحيله المفاجئ في الثامن عشر من أكتوبر من عام ١٩٧٩.

لذلك فإن محاولة نشر بعض أعماله في الفترة الأخيرة، خاصة الأعمال المجهولة التى تم العثور عليها بعد وفاته، كان لها الفضل في العودة إليه لاستكشافه مجددا والتعامل معه: بعيدا عن كل ما كان يحيط به من أقوال، وما كان يتم تفسيره من ممارسات شخصية، تنعكس بالسلب على أحكام الذين تعاملوا مع إبداعه المسرحى.

تم خلال السنوات التى أعقبت وفاته نشر عدد من الأعمال الجديدة التى رفعت مجموع مسرحياته من تسع مسرحيات منشورة إلى عشرين مسرحية (؟!)، منها: "رعبان قديمان Dos viejos panico"، و"النحيف والسمين El flaco y el gordo" و"الطفلة المحبوبة La nina qurida" و"المتطفلون Los mirones" و"صندوق أحذية فارغ Una caja de zapatos vacia" و"إنذار كاذب Falsa alarma"، و "المفاجأة La sorpresa" و"دائما ما يتم نسيان شيء Sempre se olvida algo" و "دراسة بالأبيض والأسود Estudio en blanco y negro".

كتب أيضا ثلاث روايات: "لحم رينيه La carne de Rene" و"مناورات صغيرة Pequeñas maniobras" و"سجون وماس Presiones y diamanes". وترك عددا من مجموعات القصة القصيرة التى نشرها في حياته مثل: "شعر ونثر Poesia y prosa" و"قصص باردة Cuentos frios"، و"الذي جاء لإنقاذى El que vino a salvarme"، وغيرها من الأعمال المكتملة.

إضافة إلى اكتشاف عدد من المسرحيات غير المكتملة، التى لم يصل أى ناقد إلى سبب توقفه عن إكمال كتابتها، رغم أنها كتبت في فترات مبكرة من الثورة الكوبية، وهو ما يلفت النظر، والذي كان الدافع وراء الاهتمام به من جانبنا. وما سوف نحاول التوصل إلى تفسيره من خلال مناقشة بعض هذه المسرحيات.

لم يكن تأثير بيرخيليو بينييرا مقتصرا على كتاباته فقط، بل كانت حياته مفتاحا لدخول عديد من الموهوبين الشباب إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى، الذين وجدوا عنده التفهم والدعم الذي كان دافعا لهم للإبداع. فقد وجد هؤلاء الشباب في أعماله نبعا صافيا للتجديد، والخلق الفنى المسرحى شكلا وموضوعا؛ لأنه كان دائم البحث عن التجديد في الكتابة.

الرعب الوحيد الذي كان يسيطر عليه، هو خشيته أن يتوقف عند حد معين من الإبداع، بينما يتحرك العالم من حوله ويتركه عاجزا عن اللحاق به، لذلك فإن الأعمال التى كتبها في فترة السبعينيات كانت فترة النضج الكامل، وهو ما يعتبر أمرا طبيعيا عند كاتب دءوب يحاول اللحاق بركب التطور والتفوق على نفسه. لذلك كانت مسرحيته "التراك El trac" من أكثر هذه الأعمال تعقيدا، فقد كتبها عام ١٩٧٤، وتعتبر من أحدث الأعمال الكاملة التى أمكن العثور عليها، وهى ترقد الآن في أرشيف المكتبة الوطنية، في الركن الخاص بالكاتب الذي يضم عديدًا من الأعمال الناقصة، وقصاصات الورق والرسائل التى تبرع بها كثير من الأصدقاء والمقربين منه[١٧].

أهم أعماله المسرحية:

كانت مسرحية "إلكترا جاريجو Electra Garigö" أول كتابة بيرخيليو بينييرا للمسرح، ويعبر من خلالها عن ألمه العميق للواقع الذي كانت تعيشه بلاده خلال تلك الفترة: "أنا كتبت إلكترا عام ١٩٤١، وخلال تلك السنة كنا غارقين في اليأس، ولم يكن هناك أى مؤشر يدل على إمكانية وقوع حدث ثورى، في ذلك العام كان فيدل كاسترو في الخامسة عشرة من عمره وكان باتستا رئيسا (لكوبا) وكان الضياع المادى والمعنوى في أقصى حالاته"[١٨].

لم تكن مسرحية "إلكترا جاريجو" سوى قطعة هزلية تسخر من البرجوازية الكوبية في ذلك الوقت، وكانت تمثل النسخة الكوبية من المأساة الإغريقية المعروفة "إلكترا"، لكنها كانت قطعة مسرحية معاصرة بكل المقاييس وكانت تعنى تغيرا أساسيا في الكتابة الدرامية في كوبا وأمريكا اللاتينية[١٩]. ولم تكن المسرحية تقدم حكاية أو قصة ولم تكن ملتزمة بالقواعد المسرحية الراسخة في مسرح أمريكا اللاتينية في ذلك الوقت، ولم يكن لها حبكة من بداية ووسط ونهاية كما هو معروف، بل لم يكن لها نهاية منطقية؛ فقد كانت عبارة عن مجموعة من الأفكار المجردة يتم تقديمها من خلال استعراض كوبى، بينما تتمازج الرموز مع الواقع الكوبى: رمز الفحولة من خلال شخصية الديك، والمجموعة التى تغنى أغنية من "جوانتاناميرا Guantanamera" الشهيرة، وكذلك عربة الموت التقليدية، وربما تركزت الجرعة الدرامية في "مسرحتها، وتقديم الأسطورة الإغريقية بشكل ساخر وكوميدى، باستخدام عناصر كوبية محاطة بمناخ تراجيدى"[٢٠].

فى عام ١٩٤٨ كتب مسرحيته الثانية: "إنذار كاذب Falsa alarma" في فصل واحد ويعتبرها النقاد أول عمل مسرحي ينتمى بكامله إلى المسرح العبثى في أمريكا اللاتينية، تقوم على حدث تراجيدى مكتوب بشكل كوميدى، من خلال شن هجوم قوى ضد النظام القضائى، وتتكون من جزأين:

الأول: يبدو منطقيا في عرضه للموضوع وينمو في خط متصاعد: سيدة أرملة تطلب من القاضى القصاص لموت زوجها الذي مات قتيلا على يد شخص مجهول وبلا سبب ظاهر، إلا أن هذه البداية المنطقية تستمر حتى نهاية المشهد الأول، حيث يفاجئ المشاهد ببداية المشهد الثانى من المسرحية بموقف "عبثى"، حيث نجد أن القاضى والسيدة الأرملة يتبادلان الأدوار ويتحولان إلى مجرد رجل وامرأة يتبادلان حوارا لا اتساق فيه ويبدو استجوابا أتوماتيكيا؛ فالأسئلة والإجابات لا يحكمها المنطق[٢١].

وكانت هذه المسرحية الثانية التى يكتبها طبقا لتقنية "المسرح العبثي" قبل أن يتخذ هذا النوع من المسرح مكانه سواء على المسرح أو بوصفه توصيفا من قبل النقاد المحترفين، وسبقتا نشر يوجين يونسكو مسرحيته: "La cantatrice chauve" عام ١٩٥٠، التى يؤرخ بها النقاد بظهور مسرح العبث في أوربا، وربما كانت هذه المسافة الزمنية - بين كتابة هاتين المسرحيتين ومسرحية يونسكو - هى التى جعلت بينييرا يقول إنه ليس نتاج ظهور "مسرح العبث": "أنا لست وجوديا تماما ولا عبثيا تماما، أقول هذا لأننى كتبت "إلكترا" قبل ظهور "الذباب" لسارتر، وكتبت "صفارة إنذار كاذبة" قبل أن ينشر يونسكو "المغنية الصلعاء"، ولكننى أستطيع أن أقول إن العبث كان في المناخ العام كله، ومهما كنت أعيش في قارة أخرى وفى مناخ ثقافى مختلف فأنا ابن عصرى"[٢٢].

فى المستوى نفسه كتب بعد ذلك مسرحيته: "يسوع Jesus" عام ١٩٤٨. وإذا كان استخدم في إلكترا الأسطورة الإغريقية، فإنه استخدم في هذه المسرحية الأسطورة المسيحية الإنجيلية. وتبدأ المسرحية منذ البداية بموقف عبثى، يسوع حلاق في حى شعبى يجد نفسه محاصرا بمن يعتبرونه "المسيح" ويعلنون عن كرامات لم يقم بها، فيتحول البطل إلى ضحية لموقف عبثى لا علاقة له به. إنه ضحية للظروف العبثية المحيطة به، ولم يعد أمام البطل أن ينكر ما يلصقون به من كرامات بل ينتهى إلى إنكار ذاته.

ربما في هذه المسرحية يمكن أن نجد البطل أحد الركائز الأساسية التى يقوم عليها مسرح العبث أو المسرح العبثى: البطل هنا ليس البطل الكلاسيكى الذي اعتاد كتاب المسرح استخدامه منذ أن حدد أرسطو مواصفات الدراما بل هو هنا "البطل المضاد". ويسوع هنا يمثل أيضا الفرد الذي عليه ألا يحاول إقامة حياته في هدوء فقط بل تحاصره ظروف عبثية تدفعه إلى النخال ضد القواعد الاجتماعية المتعارف عليها، وعدم الاتزان الشخصى الذي يصيبه جراء هذا الوضع العبثى، ولكنه ينتهى إلى قبول ما ينادى به العامة لأنه لا طريق آخر أمامه سوى قبول ما تفرضه عليه الظروف العبثية[٢٣].

وفي رأى بينيرا أن هذا "الحلاق ليس شخصا مختلفا وليس قديما، بل - على العكس تماما - محبط آخر في قائمة المحبطين القانطين في الحياة الكوبية عام ١٩٤٨"[٢٤]، وهذه المسرحية تعكس إلى أى مدى وصلت سخرية الكاتب بكل ما هو محيط به ووصلت إلى حد السخرية من كل ما هو مقدس.

مسرحيته الرابعة: "العرس La boda" كتبها عام ١٩٥٧، وهى المسرحية الوحيدة التى يشير الكاتب إلى أنها انطلقت من حدث واقعى: "قبل سنوات كانت هناك معلقات مكتوبة من خلال جمل قلتها وتسببت تلك المعلقات في أن أقف موقفا غريبا. فقدت بسببه صداقة شخصية مهمة بالنسبة لى: يا له من غباء؟ لكن كل المواقف الغبية لا معنى لها"[٢٥].

تدور المسرحية حول "فلورا" فتاة مصابة بنقص فيزيقى خاص، عيب تكوينى في الجسد حاولت أن يكون سرها طوال حياتها، لكن ليلة عرسها اعترفت لخطيبها بهذا العيب دون أن تنتظر منه إفشاء هذا السر الذي احتفظت به حتى ليلة العرس. نهداها ساقطان، لكن الخطيب أفشى السر إلى أصدقائه، على الرغم من أنها تحب "ألبرتو" ولا تريد أن تفقده، فإنها في موقف غبى قررت أن تفقد الخطيب عقابا له على إفشائه السر. وقررت إنهاء العلاقة بالانفصال عن الخطيب الذي تحبه.

ومنذ أن أفشى الخطيب السر حتى نهاية العمل والحوار يدور حول تفسير المواقف التى أدت إلى هذا الانفصال غير المفهوم ليلة العرس، لأن الحوار يتجنب تماما الحديث عن السبب الحقيقى وهو أن "نهدى العروس ساقطان"، إلا أنه طبقا لحبكة المسرحية فإن الحوار لا يفسر شيئا ولا يكشف عن شيء، لأن كل شخصية تتحدث بلغة خاصة بها غير مفهومة للشخصية الأخرى أو الآخرين، والحقيقة أن أيًا من شخصيات المسرحية على استعداد للتوصل إلى تفسير منطقي لما وقع (صفحة ١٩٨ من مسرحية العرس).

يصل الموقف في النهاية إلى أن العريس ألبرتو يطلب إعادة تركيب المواقف من البداية ليتفادى ما قام به من قبل في إفشاء السر. لكن تنتهى المسرحية بتضييع الوقت في التوصل إلى تفسير منطقى دون عودة عن قرار الانفصال.

فى عام ١٩٥٨ صدرت مسرحيته "هواء بارد Aire frio" التى تعتبر من أطول أعمال الكاتب من حيث الحجم، وهى تعكس حياة صعبة لعائلة مفلسة من الطبقة المتوسطة، عائلة "روماجيرا"، فنجد "لوث ماريا" تعمل حائكة لتستطيع الأسرة البقاء على قيد الحياة، الأب "آنخيل" عاطل عن العمل وما يستطيع الحصول عليه من مال ينفقه على الخمر والنساء، الأخ "أوسكار" الشاعر، عاطل عن العمل أيضا، لأنه ببساطة يرى أن الشعر أهم ما في الحياة، وأنه يجب ألا يضيع الوقت في عمل أى شيء آخر غير الكتابة. انطلاقا من هذه الفكرة ينفق حياته من أجل التفرغ لكتابة القصائد بغض النظر عن العائد المنعدم من تلك الكتابة، أما "آنا" الأم فإنها نموذج للمرأة اللاتينية التى تمضى الوقت في البكاء في صمت، وندب حظ الأسرة وأفرادها.

وإن كانت هذه المسرحية تبدأ بموقف واقعى فإن المؤلف يستخدم هذه الواقعية لينطلق منها معبرا عن الجحيم الذي كانت تعيشه الطبقة المتوسطة الكوبية. لأن "الأساس في مسرحية "هواء بارد" أنها تؤكد التجديد الذي أدخله بينيرا على أسلوبه بدءا من تلك المسرحية، وأهمها الابتعاد عن التلاعب اللغوى وتأكيد النظرة الانتقادية للمجتمع الكوبى في تلك الفترة"[٢٦].

فى عام ١٩٥٩ يكتب برخيليو بينييرا مسرحيته "النحيف والسمين El Falco y El Gordo" التى يبنيها على قاعدة "التناقض" الكامل بين الأشياء، فالسمنة تعنى الخوف من الجوع المطلق وهو ما يدفع الشخص السمين في المسرحية إلى أكل طعام النحيف، الذي يموت جوعا، إلا أن النحيف من ناحيته يبحث عن الوسيلة التى تمكنه من مواجهة هذا الموقف الصعب بالنسبة له، وينتهى في النهاية إلى أنه يأكل السمين، وبهذه الطريقة نجد أن النحيف يحل محل السمين في

العرض، وفي الوقت نفسه فإنه يلد نحيفا يحل محله، ويبدأ الصراع مجددا بين السمين الذي كان نحيفا من قبل، وبين النحيف الجديد الناتج عن أكل النحيف السابق للسمين، أي تبدأ اللعبة من جديد ونعود إلى نقطة البداية.

في عام ١٩٦٠، أي بعد عام واحد من نجاح ثورة كاسترو. يكتب بينييرا مسرحيته "المُحسن El filantropo" التي تدور حول شخصية "كوكو" التاجر الذي يمتلك المال ولكنه يعيش في عزلة قاتلة فيدفع بهذا المال إلى الفقراء كمن يدفع إحسانا، لكنه في الحقيقة يوظف هذا الإحسان لتلبية حاجة خاصة عنده، لأنه يطلب من الفقراء الذين يمد لهم يد الإحسان أن يؤدوا أدوارا تثير السخرية وتخرجه من عزلته، ومن بين ما يطلبه من الفقراء المحيطين أشياء تبدو أقرب إلى ما تفعله الحيوانات في حلقات الحواة الجوالين، فهو يطلب من أحدهم أن يسير على أربع، أو يقلد صوت الكلب، أو أي شيء يثير غريزة الضحك لدى التاجر الثرى، وهؤلاء الفقراء يقومون بالطبع بفعل كل هذا لا رغبة في الترفيه عن التاجر وإنما لحاجتهم إلى المال الذي يحصلون عليه مقابل هذه الأعمال المزرية.

لكن أفعال هذا التاجر "المُحسن" تثير الغضب لدى من لا يستطيعون تنفيذ ما يطلبه التاجر ليحصلوا على المال، ويجدون دافعا للانتقام من التاجر بقيادة "ماريا" الثورية التي تجمعهم من حولها وتقودهم إلى هذا الانتقام، فهي تعرف نقاط ضعف التاجر، ومنها "خوفه من العزلة" فتقرر أن تقود إضرابا جماعيا ضد القيام بالأعمال التي ترفه عن التاجر.

في البداية يهددهم التاجر بإبعادهم عنه، ولكن ما إن تبدأ الجماعة بقيادة ماريا في الابتعاد عن التاجر حتى يبدأ هذا الأخير في البكاء الهستيرى خوفا من بقائه وحيدا.

الخوف هو الدافع وراء كل المواقف العبثية التي يتخذها التاجر، ولكنه يظل على موقفه من ممارسة العبث بمن حوله أو صنع المواقف العبثية من خلالهم، ويجد النقاد في دور "ماريا" الثورى نوعا من تأييد الثورة الكوبية التي نجحت في العام السابق لكتابة هذه المسرحية، فـ"ماريا" في النهاية تنجح في تثوير الجماعة في مواجهة التاجر، فهي تمثل الأمل في التغيير[٢٧].

في عام ١٩٦٤، أي بعد خمس سنوات من الثورة، يواصل بيرخيليو بينييرا كتابة أعماله المسرحية بنص: "دائما ما ننسى شيئا Sempre se olvida algo" وهي مسرحية من فصل واحد، تركز في موضوعها على نقد "التدقيق في الأشياء الصغيرة" وإهمال الذاكرة، فنجد البطلة "لينا" وخادمتها "تشاتشا" تواجهان مشكلة أساسية وهي أنه في كل رحلة تقومان بها تفقدان شيئا، أو تنسيانه، وهذا يدفع السيدة إلى التدقيق دائما في كل الأشياء الصغيرة التي يجب أن ترافقها في رحلاتها، ولكنها تنتهي دائما إلى أنها تنسى شيئا أي شيء حتى لو كان صغيرا، وكل هذا بسبب هوسها بـ"الدقة في التنظيم" التي لا تمنع في النهاية من نسيان شيء.

وحتى لا تنسى أي شيء تقوم السيدة لينا بوضع قائمة مكتوبة لكل ما يجب أن تحمله معها، لكن تطلب من خادمتها أن تتعمد نسيان شيء، وعندما تبدآن الرحلة تتخلصان من عملية النسيان بتذكر ذلك الشيء الذي نسيتاه عمدا، وتبدأ قبل الرحلة في مراجعة الحقائب بمساعدة خادمتها، وبمراجعة هذه القائمة قبل السفر، على الرغم من تذكر الخادمة أن سيدتها نسيت "عمدا" شيئا، فإن السيدة تعتقد أن خادمتها نسيت شيئا، ويدفعها هذا إلى مراجعة القائمة مع خادمتها مجددا، ويتكرر هذا بشكل عبثي بلا نهاية.

بالطبع يكتب المؤلف هذه المسرحية من خلال استخدامه السخرية التي تقلل من ملل تكرار الحدث، وخلال هذه السخرية تتكرر الجمل الكوبية المعروفة بالـ"شوتيو El choteo"[٢٨]. فالكوبي في رأي المؤلف "لا يمكن فهمه إلا من خلال السخرية اللاذعة في المواقف الجادة جدا"[٢٩]

تـأتي مسـرحية "رعبان قديمان Dos viejos panicos" عام ١٩٦٨ لتكون أداة الكاتب في الخروج من المحلية إلى العالمية، خاصة بعد فوز المسرحية بجائزة "بيت الأمريكتين Casa de las Americas"، ولا تزال هذه المسرحية في رأي النقاد من أهم أعمال الكاتب وأفضلها، فالشخصيتان الرئيسـيتان: "تـابو" و"توتـا" عجوزان في السـتين مـن عمريهما، يحبسـان أنفسهما في مكان مغلق ومحـدد بعيدا عن الحياة، ويفعلان كل ما في وسعهما لقتل "شيء" واحد، وهو "الخوف": الخوف مـن الحياة، والخـوف مـن الأشـياء المحـيطة بهمـا، لكنهما في خلال هذا يفشلان في التخلص من الخوف بداخـلهما، ويقـرران "ابتداع أو خلـق" شخصـيتين أخريين تمثلان "تابو" و"توتا" ويقرران قتل بديليهما للتخلص من الخوف الذي يعتريهما.

يؤكد المؤلف الخوف في المسرحية بتجسيده على شكل "قمع ضوئي" يتنقل عبر الخشبة مما يثير الرعب في قلب الشخصيتين نظرا لأنهما لا يسـتطيعان الإمساك به وقتله كما كانا يرغبان منذ البداية، ليصل قرب نهاية المسرحية إلى التوسع في نشر رقعة الضوء وسقوط الشخصيتين في قبضته، حيث يسيطر الخوف على الموقف تماما دون أن تتخلص الشخصيتان من خوفهما بقتل البديلين.

تعرف الجمهور عام ١٩٧٠ على مسرحية جديدة لبيرخيليو بينييرا بنشرها في مختارات "مسرح أمريكا اللاتينية Teatro breve hispanoamericano"[٣٠] التي أعدتها للنشر دار "اجيلار" الإسبانية، وهذا النص الجديد بعنوان: "دراسة بالأبيض والأسود Estudio en blanco y negro". الموضوع الدرامي لهذا النص الجديد يدور حول فتى وفتاة عاشقين يشهدان معا موقفا غريبا وعبثيا بين رجلين، يقول أحدهما: "أبيض" ويرد عليه الآخر بقوله: "أسود"، وهكذا في شكل بسـيط ومستدير يدور الحدث ويتكرر، ولكنهما الفتى والفتاة يبقيان على هامش الحدث مشغولين بحالة الحب والهيام التي تلفهما، إلى أن يصل الحوار بين المتناقشين إلى أقصى ذروته وعنفه، حينها يتدخل في الحوار العبثي شخص ثالث يصرخ: "أصفر"، حينها تنتهي المسرحية بالشكل العبثي الذي بدأت به.

لم يكن هذا النص هو الأخير الذي كتبه بيرخيليو بينييرا قبل وفاته عام ١٩٧٩، فقد عثر أصدقاؤه وأسرته على نص كامل كتبه عام ١٩٧١ بعنوان: "دثار محاك في كهف أفلاطوني Un arropamiento sartorial en la caverna platonica"، الشخصيات في هذا النص تفتقر إلى التحديد، بمعنى أنه لا أسماء لها، بل مجرد شخصيات تتحرك على خشبة المسرح لتقدم أو تعبر عن شيء محدد يهدف إليه الكاتب. شخصيات المسرحية "خمس"، واحد منها فقط يحمل اسما وهو "ثيريمونيو Ceremonio" وهو اسم له معنى خاص من خلال ترجمة الفعل الذي يشتق منه وهو "Ceremoniar" ويمكن ترجمته على أنه "المحتفل" أو الذي يدير الحفل أو يحافظ على تنفيذ البروتوكول، والحوار بين الشخصيات جميعا يدور حول "الفارق بين الواقعي والمظهري"، والفارق بين "الكذب والحقيقة" وتنتهي المسرحية بانتصار "الواقعي والحقيقة" على "المظهري والكذب"، وحسب رأى النقاد أن المؤلف يحاول الكشف عن السلطة القمعية التي تفرض على الفرد أن يعيش في عالم من المظاهر غير الواقعية[٣١].

بعد رحيل المؤلف تم العثور أيضا على عديد من النصوص المكتوبة ولكن أغلبها لم ينشر لأنها ببساطة كانت ناقصة، وفي رأى بعض النقاد من أصدقاء المؤلف مثل "رينيه ليال" أن هذه النصوص لم تكتمل لأن الكاتب لأسباب خاصة به وبموقفه من الحياة السياسية والاجتماعية في بلاده اختار ألا يكملها.

جماليات الرفض في مسرح بينييرا:

بيرخيليو بينـييرا معروف بين فناني المسرح في أمريكا اللاتينية بأنه صاحب "لعبة اتحاد التناقضات"، مما جعل مسرحه مقاربا لمسرح "العبث" لكنه مسرح عبث الأحداث اليومية الذي كان طليعيا فيه. وجاءت كتابته له سابقة على نشأة مسرح العبث الأوربي، لأنه قدم هذا النوع في الوقت نفسه الذي كان فيه يوجين يونسكو في بدايات إبداعه العبثي، وهو اتجاه يكاد يسيطر

على أكثر أعماله، فهو يحول الواقع إلى شظايا بينما يتحد الواقع ويتشكل في شكل متكامل، مسرح يهرب من الإمكانية المنطقية لشخصياته، وهو الشكل الخاص جدا بعبث هذا المسرح، والذي ليس سوى رؤية وشهادة باردة عن عالم غير متوازن ولا معنى له، الذي يعبر عنه الكاتب نفسه بقوله: "...عندما بدأت في الاستعداد لقص حكاية عائلتي، وجدت نفسي أمام موقف عبثي جدا، لأنني لو قدمتها بشكل واقعي جدا فإنها سوف تتحول إلى عبث. لذلك في مسرحية "هواء بارد Aire frio"، فإن تقديم حكاية أسرة كوبية، هي حكاية ليست في حاجة إلى العبث لأنها لو تم تقديمها بشكل عبثي مقصود فإن شخصياتها سوف تتحول إلى شخصيات منطقية"[٣٢].

هذا العبث المتناقض نجده في عملين من أعماله غير المكتملة، التي نرى أنها النموذج الأمثل الذي يكشف عن سبب مقاطعة الحياة المسرحية الكوبية لأعماله رغم اعتراف الجميع بقدراته وتميزه، والعمل الأول تركه الكاتب بدون عنوان واختار له الناقد "رينيه ليال" عنوان "التوأمان Las siameses"، وهي مسرحية تركها المؤلف ناقصة، لكنه ترك رسم شخصياتها ودور كل منها، وكان فصلها الأول مكتملا، وذلك من خلال ست ورقات مكتوبة على الآلة الكاتبة، و٢١ ورقة مكتوبة بخط اليد[٣٣]، والمسرحية الأخرى "فأس أم جاروف Un pico o una pala?" وكلاهما أبطالهما فتاتان توأمان.

للتوصل إلى فهم أهم أسس "جماليات الرفض" التي أشار إليها الناقد الكوبي رينيه ليال، التي يرتكز عليها مسرح بيرخيليو بينييرا: أي تلك الجماليات التي اختطها لنفسه تميز بها مسرحه عن غيره من كتاب المسرح في أمريكا اللاتينية، لابد من البحث في شخصيات هذه الأعمال، وطريقة تركيبها وحركتها على المسرح، إضافة إلى العناصر الأخرى التي يبنى بها المواقف، وأيضا اللغة المستخدمة في الحوار التي تبدو عبثية لا تؤدي إلى شيء، لكنها في الحقيقة تعبر عن الواقع الذي تفوق في عبثيته على الإبداع نفسه.

ملامح الشخصية:

تعتبر الشخصية من أهم العناصر في المسرح، لأن الشخصية تعتبر في إطار العمل الفني أداة التوصيل الرئيسية ما بين المؤلف والجمهور. فالمؤلف يضع في فم الشخصية رؤيته الخاصة لما يحيط به ويريد أن يعبر عنه. لكن مسرح العبث تحولت فيه الشخصية تحولا كبيرا، فأصبحت الشخصية تتحول بتحولات المواقف التي تعبر عنها، لذلك ظهرت شخصيات جديدة لم تكن معروفة في المسرح من قبل، مثل الشخصية المستهترة الناقصة والغامضة، في النهاية ممثلة تماما للإنسان في القرن العشرين بكل تناقضاته مع نفسه والآخرين، الإنسان الضائع والممزق بين الواقع ورداءته والقيم الأخلاقية الإنسانية، فأصبح جزءا من المجتمع وعدوا في الوقت نفسه لهذا المجتمع، لذلك يمكن للمؤلف أن يختار الطريقة التي يقدم من خلالها رؤيته وبالتالي يختار شكل الشخصية الملائمة لهذا الدور وتحديد ملامحها"[٣٤]. من هنا فإن الشخصية المسرحية في أعمال بيرخيليو بينييرا تنطبق عليها ملامح الشخصية العبثية: فقدان الشخصية بشكل تام، أو بمعنى أصح: تخلي الشخصية عن ذاتيتها وضياعها في المجتمع، بدلا من أن نرى شخصية محددة الملامح نجد أنماطا، شخصية فارغة من المحتوى، وتدور في حلقة مفرغة، وليست لها أسماء، وهي تقنية توجد واضحة عند مؤلفين آخرين مثل "ستراندبرج"، ويبدو هذا واضحا في أعمال معينة من مؤلفات بينييرا مثل: "إنذار كاذب Falas alarma".

في هذه المسرحية التي تقع في فصل واحد نجد ثلاث شخصيات محددة بالنمط وليس بالاسم: القاضي، والقاتل، والأرملة زوج القتيل. والكاتب يصف تلك الشخصيات بملابسهم وحركاتهم على المسرح دون أن يصرح لنا بأسمائهم، أي يصفهم من الناحية الخارجية بأوصاف يمكن أن تنطبق على أية شخصيات أخرى، وزيادة في العبث يضع المؤلف شخصياته في أوضاع مختلفة ما بين مشهد وآخر، فهو ينتقل بالأرملة والقاضي إلى المشهد الثاني بملابس مختلفة وهيئة لا علاقة لها بالمشهد الأول، ومن يرى الأرملة يعتقد أنها ليست تلك التي كانت تولول في المشهد الأول نظرا

لملابسها الملونة اللافتة للأنظار، مما يجعل تلك الشخصيات شخصيات عبثية تفقد كل علاقة لها بالواقع، وتفتقد إلى الاستمرارية مع ماضيها:

(... بعد فترة صمت يُفتح الباب من جديد ويظهر القاضي مرتديا ملابس عادية، يقترب من الجراموفون ويرفع عنه الاسطوانة الموسيقية)

القاضي: إنه أمر غير محتمل، إلى متى سأظل أستمع إلى الدانوب الأزرق؟ (يتحدث إلى القاتل) ألا ترى نفس ما أرى؟.

الأرملة (مرتدية ملابس مسائية أنيقة، ألوانها براقة، تتجه نحو الجراموفون) بينما تقول للقاضي: لماذا رفعت الاسطوانة؟ أنا أعشق الدانوب الأزرق (تضع الاسطوانة من جديد وتقول للقاتل) أليس هذا الفالس جميلا؟ (تحتضن القاتل وتبدأ معه رقصة الفالس على أنغام الموسيقى، تتوقف فجأة وتقول له): ماذا حدث لك، هل نسيت، أم إنك نسيت الرقص؟ (تتجه نحو القاضي) إذن فلنرقص أنا وأنت[٣٥].

وإمعانا في فقدان الشخصية يضع الكاتب شخصيات أخرى لا ملامح لها على الإطلاق وتفتقر إلى أسماء خاصة بها، حيث يطلق عليها المؤلف: رجل١، رجل٢، امرأة١، وامرأة٢، ويرى النقاد أن مثل هذه الشخصيات "المجهّلة" تسهل على الكاتب استخدامها بشكل أكثر حرية، حيث يمكن لتلك الشخصيات أن تتبادل أدوارها، ومثل تلك الشخصيات توجد في معظم المسرح العبثي سواء في أوربا أو أمريكا اللاتينية.

شخصيات بيرخيليو بينييرا شخصيات رافضة لما يدور من حولها، لذلك نجدها تدور في حلقات، تكرر حركاتها وتكرر جملها باستمرار، ويبدو أنها لا ترمى إلا إلى تغطية المساحة الزمنية لوجودها على خشبة المسرح بأي شيء حتى لا يتوقف العمل في العرض، في الوقت نفسه لا تبدو هذه الشخصيات خاضعة لأي زمان أو مكان محددين، إنها شخصيات تمثل ملامح بشرية مشوهة تعيش الواقع بطريقتها الخاصة لأنها ترفض قبوله كما هو، أو كما يبدو ظاهريا.

من ملامح الكتابة الأخرى لدى بيرخيليو بينييرا أن شخصياته تعلن وبوضوح عن حالة التفسخ التى يعيشها المجتمع والقيم التى توجد في هذا المجتمع، ويمكن رؤية مثل هذه الشخصيات في مسرحية: "النحيف والسمين"، التى تجرى في مستشفى وتلعب شخصياتها أدوار المرضى، السمين مريض ثرى يقدمون له طعاما خاصا وبكميات ضخمة. فيما يبدو النحيف على العكس تماما من تلك الشخصية؛ إذ عليه أن يقبل بطعام المستشفى سيئ المذاق قليل الكمية، بينما يراقب ما يأكله السمين يوميا من ألذ الأطعمة. ويبدو أن السمين لا يتلذذ فقط بالتهام الطعام الكثير، بل يتلذذ أيضا برؤية معاناة النحيف، لكن الشخصيتين مرسومتان بشكل لا إنساني، أى أن أيًا منهما لا يستحق أن يكون أفضل من الآخر، فكل منهما ليس إلا نمطا من الأنماط التى تعيش في المجتمع.

السمين يمثل الحيوانية التى لا تتحرك إلا عندما ترى طبقا من الطعام، بينما يمثل النحيف خنوع الفقير لقدره وتخليه عن دوره في التغيير، أو على الأقل محاولة التغيير. وأية محاولة لإصلاح أى منهما من المؤكد أنها ستنتهي بالفشل، لأنها شخصيات نمطية نتاج مجتمع لا إنسانى ولا يمكن أن تكون على هيئة أخرى، لأنها في النهاية تمثل هذا المجتمع المشوه الذي نشأت فيه. هذه النوعية من الشخصيات تغلب على أكثر شخصيات مسرحيات بيرخيليو بينييرا، ويمكن اكتشافها بسهولة في العديد منها.

بيرانديللو يرى أنه لا توجد شخصية واحدة للفرد الواحد، ولكن توجد شخصيات متعددة، وفى أحيان كثيرة متناقضة أو متعارضة، وأنها لا تعيش في واقع مطلق بل تعيش في واقع نسبى، ولا يوجد خط فاصل بين الحقيقة والكذب: بين الواقع والمتخيل، فإن الشخصية تجد نفسها في خضم الصراع بين الواقع والمظهر.

رؤية بيرانديللو للشخصية تنطبق على شخصيات بيرخيليو بينييرا في معظم الأعمال التى كتبها، لكن تلك الشخصيات تتميز بعناصر أخرى خاصة بالكاتب الكوبى، فإنها في معظم الأحوال توجد على هيئة مزدوجة، وكل منها لا تستطيع الوجود دون الأخرى، إلى درجة تجعل العلاقات فيما بينها أقرب إلى علاقة السيد/ العبد، وربما تكون مسرحية "رعبان قديمان" الأكثر تمثيلا لتلك الشخصيات.

تتميز تلك الشخصيات أيضا بأنها تبدأ من الواقع لكنها سرعان ما تفقد صلتها بهذا الواقع والتحول إلى تقديم شخصية عبثية تحت ضغط الظروف المحيطة بها، مثل شخصية "خيسوس" التى تلعب دور المسيح بعد أن تفقد القدرة على مواجهة المجتمع في دورها الحقيقى، فالسيد خيسوس الحلاق يجد نفسه مضطرا إلى قبول شخصية "المسيح" المخلص بعد أن فقد صلته بالواقع بقبوله ما يشاع عنه من كرامات.

تلك الشخصيات شبه ميكانيكية، أو أقرب إلى الماريونيت التى تتحرك بخيوط بعيدة عن واقع الشخصيات، وإن كانت تنتهى إلى الدخول في إطار لعبة لا تضع قواعدها لكنها تخضع لنتائجها، مما يجعلها - دائما - في حالة تحول وتشويه، حيث يمكنها أن تلعب دورا في بداية المسرحية، لكن هذا الدور يمكن أن يتحول إلى دور آخر أو حتى مناقض للدور الأول.

لكن شخصيات بيرخيليو بينييرا وصلت في الستينيات إلى مرحلة النضج الكامل، وإن كانت تدخل في الإطار الظاهر الذي يسيطر على شخصيات مسرح العبث بشكل عام، أو المسرح العبثى في أمريكا اللاتينية، فإنها لا تصبح متحدثة فقط باسم المشاكل السياسية والاجتماعية التى تعيشها أو تحيط بها، لكنها تظل معبرة عن المشاكل الوجودية العامة للإنسان.

الهوامش:

١ - هو قاص وروائي وشاعر وناقد وكاتب مسرحي: وكاتب مقالات الرأى في عدد كبير من الصحف والمجلات، اى أنه يمارس جميع أنواع الكتابة تقريبا.

2- Humberto Piñera, Mi hermano Virgilio. P. 1.

3- Virgilio Piñera, Notas sobre el teatro cubano, Union, VI, num, 2, abril-junio, 1967, p. 134.

4- Jose Miguel Oviedo, Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente, Allanza, Madrid, 2001, p. 53

5-Ibid., p.51.

6-Ibid., p.51

7- Dos viejos panicos en Colombia, Conjunto, año 3, num, 7, cuba, 1968, p. 69.

8- Rene Leal, Teatro inconcluso, La Habana, 1990, p.7.

9- Ibid., p.7.

١٠ - مسرحية "إلكترا جاريجو" الفصل الثانى، المشهد الثانى.

11- Varios Autoros, Cine y Revolucion en Cuba, E. Fontamar, Barcelona, 1984. p.25.

12-Jose Miguel Oviedo, Ibid,p. 51.

13-Rene Leal, Teatro inconcluso, , p.9.

14-Notas ..., p. 142.

15-Virgilio Piñera, Piñera teatral, Teatro completo, La Habana. Ediciones R. 1960, p. 23.

١٦ - تم حصر حوالى سبعة أعمال ناقصة تركها الكاتب بعد رحيله طبقا لما ذكره الناقد الكوبى رينيه ليال في كتابه:

Teátro inconcluso, La Habana, 1990.

17-Raquel Agullu de Murphy, Los textos dramaticos de Virgilio Piñera, p. 25

18- Virgilio Piñera, Piñera teatral"p: 15

19- Jose Miguel Oviedo, Historia de la literatura... p. 109.

20- Rene Leal, En primera persona, La Habana: Instituto del libro,1967. p. 131.

21- Raquel Agullu de Murphy, Los textos ..., p. 26.

22-Virgilio Piñera, Piñera teatral, p. 5.

23- Raquel Agullu Murphy, Los textos ... p. 27.

24-Virgilio Piñera, Piñera teatral, p. 18.

25-Virgilio Piñera –, Piñera teatral, p. 23.

26- Rene Leal, En primera persona, p. 161.

27-Raquel Agullu de Murphy, Los textos... p. 32.

٢٨- El choteo النكت والجمل الساخرة المحفوظة التى يتداولها العامة بشكل تغريبى لمواجهة المواقف الجادة التى يعجزون عن فهمها أو قبولها، ويقال إن الشعب الكوبى يستخدم هذا الشكل للسخرية من السلطة، بل السخرية من المقدسات.

29 –Virgilio Piñera, "Piñera teatral. P. 10.

30 –Teatro breve hispanoamericano, Aguilar, Madrid.1970.

31- Raquel Agullu de Murphy, Los textos... p. 35.

32- Virgilio Piñera, Aire frio, E. Param, 1959.

33- Rene Leal, Teatro inconcluso,..., p. 25.

34- Georde W. Woodyard. The Theater of Absurd in Spanish America- comparative drama, 3, III. Num. 3. (1969), p. 186.

35 – Virgilio Piñera, Piñera Teatral, p. 141.

شعرية الرفض في قصيدة النثر
بين رصد الواقع وتحطيم المثال
قراءة في نصوص
"ما تبقى من جثتي" لصبحي موسى

شوكت نبيل المصري

" الشعر منفى نحلمُ ثم ننسى

حين نصحو .. أينَ كنّـا " أحمد شوقي

ينطوي الفنُّ عموماً والأدب خصوصاً على حركةٍ ضد، تعملُ على مستويين متلازمين متوازيين : أحدهما خارجيٌ، والآخرُ داخليّ. أما الخارجيُ فيتبدى في إحداث الأدب لتلك المسافة الفارقة بينه وبين الواقع؛ والتي تجعل من الأخير موضوعاً من موضوعات الأدب ومادةً غنيّةً لنصوصه ومشاهده، وأما الداخليُ فيتجلى في استهداف كلُّ مبدعٍ وأديب تحقيقَ صيغةٍ دلاليةٍ خاصة وأسلوبٍ تعبيري متفرّد؛ حتى آن ارتهان عمله إلى مجموعةٍ من القوالب الفنّية التي يبدع داخل قانونيتها القائمة، وكأنه يجابه كلُّ النصوص والأعمال التي تزامنه وتقاسمه المعايير والقانونية نفسها.

وقد حظيَ الشعر بنصيبٍ وافرٍ من إحداث تلك الحركة الضد بمستوييها الخارجي والداخليّ، ليس فقط في مقابل الأجناسُ الأدبية الأخرى (إذ تميّزَ عن الرواية والمسرح-مثلاً- بمجموعةٍ من السمات الفنّيةِ والبنائية)، ولكن في مقابل نفسه أولاً؛ مما أدى إلى ظهور التيارات والمدارس الأدبية المختلفة، والتي نلمس توافرها بطول التاريخ الأدبي للإنسانيةِ كلّها . ولعله من فضل الكلام أن نعيدَ إلى الأذهان خروجَ معظم الشعراء على التقاليد الفنية السائدة في عصورهم والتي ورثوها عن سابقيهم من الشعراء، بدءاً برفض المقدمة الطللية والخروج على القاعدة النحوية واستحداث تراكيب صرفية جديدة كما كان الحال عند الشعراء العباسيين، ومروراً بخروج الرومانسيين على الكلاسيكيين ونزوعهم إلى الاستغراق في تصوير النفس والاهتمام بالجوانب الفكرية والفلسفية، ثم خروج الواقعية الجديدة على المدرسة الرومانسية، وانتهاءً بصدمة الحداثة التي نقلت الأدب عموماً والشعر خصوصاً نقلةً نوعيةً على كافة الأصعدة المعرفية والدلالية والجمالية، بل الاجتماعية أيضاً على حدٍ سواء، حتى وإن كانت تلك النقلة التي حققتها الحداثة قد أفردت الأدب- العربي تحديداً- بوضعيةٍ خاصة داخل مجتمعه، هذه الفرادة التي وصلت حد العزلة،

لكنها انطوت في النهاية على تحوّل دشّن الأدب صيغته الأولى، إن لم نقُل المثلى على أقل تقدير[1].

ولعل الأزمة الحقيقية لا تتبدى في ذلك التحوّل الدائب، أو لنسمه "الصيرورة" التي يتسم بها الأدب، وتكشفُ عنها نصوصه، ويؤمن بها مبدعوه؛ فهذه الصيرورة قانونٌ وجوديٌ بالأساس، لكنها تتجلى بوضوحٍ يصل حدّ الفضح في جمود الذائقة الجمالية للتلقي عند بعض من يُعْتَقَد أنهم النخبةُ القارئة بين جمهور المتلقّين للنصوص الأدبية ، هذا الجمود الذي لا يأتيه الحقُّ من بين يديه ولا من خلفِه إذا ووجِهَ بذلك الكم الهائل من الدلائل والبراهين التي تؤكد صيرورة الأدب واختلاف معاييره وتحوّلاته الفنية الدائبة. ومدعاةُ العَجَب الحقيقية تكمن في أن ما تؤمنُ به هذه النخبة القارئة من المعايير الفنية هو ذاتهُ كان خارجاً على معايير سابقة له، وظلّ مرفوضاً ردحاً من الزمن إلى أن تمّ اعتماده وقبوله واكتسب صيغة وجوده وتداوله؛ بوصفه نموذجاً جديداً له حيثيته ومكانته وشرعيّته .

من هذا المنطلَق تحديداً نكونُ قد وضعنا أيدينا على المحور الأول الذي تستهدف هذه الدراسة اجتلاء بعض ما يعتريه من الغموض والتشابك، ألا وهو " قصيدة النثر"، تلك الكتابةُ التي تُحدِث لدى النطق بتسميتها معارك ضارية وجدلاً لا محدود التعقيد، وذلك لما تنطوي عليه هذه التسمية من مواقف قبل نصيّة- إن جاز لنا التعبير - فبين جزءيها المكونين لاسمها (قصيدة و نثر) تمتدُ مسافةٌ من المعايير والأطر النوعية والتقنيات والفنّيات المختلفة، ويمتدُ تاريخٌ من النصوص ومنجزٌ من الأعمال الأدبية بطول التجربة الإبداعية للإنسان، كل هذا التاريخ وكلّ تلك المسافة أصبحا قيد الاختزال ليس فقط داخل نصوص هذا النوع الأدبي التي أنجزها وسينجزها كتابُه ومبدعوه، ولكن داخل تلك التسمية المستثيرة لهذه الكتابة " قصيدة النثر " .

ولعل البحث في أمر التسمية- بوصفه مدخلا أوليا - أجدرُ بأن يلقى القبول لدى بعض الدارسين أو المهتمّين بهذه القضية الأدبية ، بيد أننا نرى أن أمر التسمية لا يستحقّ كل هذه الضجة القائمة، بل غير معوّل عليه مطلقاً؛ فأمر التسمية لا يتخطى في حقيقته مجرّدَ إطارٍ شكليٍ أدرجت فيه جملةٌ من النصوص الإبداعية، ارتأت لنفسها التميّز بتقنيةٍ نصّيةٍ خاصة تختلفُ عن تلك التقنيات السائدة في النصوص السابقة عليها أو المزامنة لها . ولا أدري ما الوجاهة التي يراها بعض الدارسين والمنظّرين في تنقيب التراث وليّ عنق مقولاته بحثاً عن جذور لكلّ مستحدث، وكأن حقّ المتأخرين في الحياة والوجود على هذا الكوكب رهنٌ فقط بامتلاكهم صكوك ميراث هذه الأرض عن الأولين أو السابقين عليهم ! !

إن قصيدة النثر كتابةٌ أدبية كأية كتابةٍ سابقةٍ عليها أو تاليةٍ لها، وكما يُفترض ألا تُنفى عن نصوصها صفة الأدبية إذا حققتها، يُفرَضُ عليها أيضاً ألا تنفي عن غيرها من النصوص السابقة عليها أو التالية لها الصفة نفسها؛ وإلا لتحول الأمر إلى مزايداتٍ فجّة لا طائل منها إلا تجذّر الوهم وتفرُّع الجدل . إن هذه الكتابة بتقنياتها النصّيّة الخاصة (وكما تصِفُ نفسها، ويصفُها مبدعوها ومتلقوها) تنضوي تحت الجنس الأدبيّ الأشمل وهو "الشعر"؛ وإن كانت تختلف مع محدداته الظاهرة فهي لا تختلف مع مضمونه الجوهريّ. ولعل الجزء الأول من التسمية والأسبق في وصف هذه الكتابة هو " قصيدة ... " . ولذلك فالأولى بالاهتمام والتدقيق والتحليل هو الكشف عن محددات تلك الكتابة والوقوف على فنّياتها وأنماطها؛ لأنها في النهاية تحقق صفةً أكثر شمولية من نوعيتها ألا وهي "الأدبية"،شعراً كانت أم نثرا، أو كلاهما معاً. وليس للتسمية في النهاية أثرٌ في إنتاج الدلالة أو تحقيق القيمة الفنيّة أو إضفاء البعد الجمالي على أي نص، بل ليس للتسمية من فاعليةٍ تُذكَر في فض ذلك الجدل الدائر حول قبول تلك الكتابة أو نفيها، بل إن كلا الأمرين غير مطروحٍ بالأساس للتفاوض بشأنه، وحسبنا في ذلك قول المتنبي:

وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ   ولا التذكـــيرُ فخرٌ للهـــــلال

أمـا المحـور الـثاني الـذي تـنطلق إليه الدراسـة بوصفه موضوعاً لها فهو "شعريّة الرفض"؛ ذلك الرفض الـذي يُعَـدُّ ابـناً شـرعياً لـلمقاومة في صـورتها القصـوى، والذي يُعدُّ مكوناً أصيلاً من مكونـات الـنفس البشـرية، وميكانيزماً لانفعالاتها واستجاباتها لمؤثرات عالمها الذي تعيش فيه. من أجـل ذلـك يتبدى دائمـاً للنصوص والأعمـال الأدبـية، الـتي يعـدّ الرفض مكونها الرئيس، وجهاً إنسـانياً عاماً تكمـن وراءَ عموميـته خصوصية ذاتٍ بشرية تقاومُ ضعفها في صوره المتعددة؛ إذ تقف تلك الذات مجابهةً أية قوّةٍ تدعي لنفسها القدرة على فرض قانونها. سواءٌ كانت تلك القوة داخلية أصيلة في الذات أم خارجية دخيلةً عليها .

والعلاقـة بـين الأدب والرفض علاقـةٌ قديمة قدم تجربة الإنسـان وخبرته في الوجود؛ فمنذ بـدأ الإنســان في اكتشـاف قدراتـه عـلى تطويع اللغة لحمل مكنوناته ومشاعره وانفعالاته، ومنذ بدأ الإنسـان في البحـث عـن صـيغةٍ قانونـية تحكـم علاقاته بالآخرين وتحدد موقعه منهم، بدأ الرفض كـأحد الموضـوعات المرتـبطة بحـركة الإنسـان ووجـوده في ظـلّ الجماعـةِ البشرية التي ينتمي إليها ويخضـع لقانونيـتها والمسـماة "المجـتمع" . ومـع تطـور ذلـك المجتمع وتعقّد صوره وأشكاله اضطر الإنسان لإخضاع نزوعاته الفردية لسياق الجماعة، وتهذيب غرائزه لتتناسب وذلك النسق الجمعيّ، وتطويع طاقاته (بما فيها الطاقة التعبيرية باللغة) لخدمة أهداف الجماعة وتوجهاتها ..

ولكـن في مقابل انصياع كـل ذاتٍ فـردية لغايـات الجماعـة التي تنخرط فيها وقوانينها، ظلـت تلـك الـذات الإنسـانية تـنحو دائمـا مـنحىً فـردياً لـلخروج من سياق الرتابة والانتظام الذي يسـلبها فـرادتها وتحـررها، وكأنّ الحرية غوايةٌ لا تفتأ الذات في الانجذاب إلى وميضها، وإن أدى بهـا ذلـك الانجذاب إلى الاضطهاد أو الإقصاء أو الهلاك كلياً . ومع ذلك الانجذاب وتلك الرغبة في الخـروج تتبدى طاقة الذات الخاصة في قوتها القصـوى، إنها قوةٌ تجابه عوامل الإخضاع التي تقسِرُ الـذات عـلى الحـركة داخـل مجـال نمطيّ لا ترغب في الدخول فيه؛ قوةٌ تمنح الذات قدرتها على الاتـزان بين ما تفترضه وترغبُ في تحقيقه وما يُفرض عليها وتعجز عن تغييره. وقد كان الرفض هو تلـك الطاقـةُ في صـيغتها الفعلـية المثلى؛ طاقـةٌ تمتلك قيْنتها من القدرة على تحقيق وضعيةٍ خاصة للذات ولو بالقوة، تلك القوة التي وإن لم تحمل فاعلية التغيير فإنها على الأقل تمتلك فعاليةَ النطق والتعبير .

من هنا ارتبط الأدب بالرفض؛ فالأدب هو ذلك الوجود المغاير الذي تحققه كل ذات راغبة في تدشين صيغةٍ خاصـة لوجودهـا، إنـه قـدرة تلـك الـذات عـلى خلـق عالم موازٍ عبر الإمكانات اللامحـدودة للغـة، عبر أساليب وصور غير مطروقةٍ سـبقاً، إنه تلك الطاقة التي تمنح الذات القدرة على مواجهـة محـاولات استلاب خصوصيتها، بل هو التوازن الحقيقي الذي يمنح الذات توسطها بين المفروضـات والافتراضـات، وهـو بذلك يعد نشاطاً من نوعٍ خاص تقوم به الذات المبدعة لمقاومة عوامـل انكسـارها ومجابهـة ضـعفها في كافـة المجـالات، إنـهُ "نشاطٌ إنساني يقاوم عوامل الضعف والخور التي قد تلمّ بالنفس الإنسانية"[2].

ولكـن الإشـكالية الـتي تطرحهـا المقاومـة ويفصـح عنهـا الرفض (بوصفهما مكونين بشـريين بالأسـاس) يكمن في تلك الحدّة التقريرية، وذلك الهتاف الفاضح اللذين ينبني عليهما حدث المقاومة وفعل الرفض؛ إذ ينبني الرفض دائماً على مجابهةٍ قوية بين وجودين: أحدهما مطلقُ السـيادة، أما الآخـر فمشـروطٌ محـدّدُ الإمكانـات، فـلا سـبيل للثاني في ظل انعدام التكافؤ سوى الهتاف والحدّة، ربمـا اسـتطاعت حدته وتمكن صوته من شـقّ ذلك الضجيج الذي يفرضه ذلك الوجود الأول المهيمن، بـل ربمـا تمكـن الوجـود الـثاني (عـلى قـدر حدّتـه وهـتافه) من شغل حيزٍ في فضاء يسـتحوذ عليه الوجود الأول ويرفض الاعتراف بمقاسمة أي وجودٍ آخر فيه.

من هنا يتبدى الرفض محفزاً موضوعياً للكتابة والتعبير؛ تلك الموضوعية التي يحقق الشعر نتاجها الدلالي الأمثل، ولعل التاريخ الأدبي يؤكد ذلك التصور: فمنذ معلقة عمرو بن كلثوم في العصر الجاهلي والتي جسدت الرفض في أشكال عدة، ومروراً بالشعراء الصعاليك بوصفهم رافضين للنسق المجتمعي الذي يعيشون فيه، ووصولاً إلى قصائد شوقي التي تعرض فيها لسياسة المنتدبين البريطانيين على مصر والأوضاع السياسية المتردية في غيرها من الدول العربية والإسلامية، وانتهاءً بقصائد نزار قباني وأمل دنقل وعفيفي مطر ومحمود درويش ومظفر النواب التي تفجر فيها الرفض على مستويات عدة، وبطول ذلك التاريخ الأدبي العربي ظل الشعر حاملاً باقتدار لفعل الذات الرافضة ورغبتها في الخروج على كل نسق مهيمن سواءً كان ذلك النسق اجتماعياً أم ثقافياً أم معرفياً أم جمالياً.

لقد جعل شعر الرفض من اللغة موقعاً أمثل للمجابهة في صورتها الحادة؛ حيث الحدة ناتجٌ طبيعي للرفض في أقصى درجات حضوره، ويمكننا القول إن الشعر هو لحظة الحضور النادرة التي تسبق الحدث فتتنبأ به، وتتزامن حضوره فترصد وقائعه وتستوعب مفرداته، وتستمر بعد انتهائه فتستخلص نواتجه وتقف على فلسفته ومفاهيمه. ولعل خصوصية شعر الرفض والمقاومة تتبدى في تحقيقه لإنسانية الحالة الوجودية في أعمق درجات حضورها، إذ يعكس الشعر موقع الذات المركزي من قضايا جماعتها وعالمها، حيث التفاعل المستمر بين جوهر الإنسان/الفرد الرافض ووضعية الجماعة الإنسانية المستهدفة، سواء كانت تلك الجماعة ذات أبعادٍ إنسانيةٍ مطلقة أم متمثلة في عينةٍ إنسانيةٍ محددة، قوميةٍ كانت أم اجتماعية. وما حركة تلك الذات الرافضة المتحققة نصاً إلا فعالية من فعاليات صياغةِ موقفٍ من الواقع تتنوع بتنوعه، وتتنامى بتناميه، وتتحدد بقدر ما تطمح تلك الذات في فرض وجودها على ذلك الواقع باعتباره عالمها الذي تنخرط بممارساتها فيه؛ بُغْيةَ الإلمام بمفرداته وسبر أغواره واستشراف أفقه.

وانطلاقاً من تلك الخصوصية التي تحققها المقاومة وينطوي عليها الرفض تبنت هذه الدراسة تناول مجموعةٍ من النصوص الشعرية لأحد شعراء قصيدة النثر المتميزين وهو الشاعر المصري صبحي موسى، ولعل خصوصية قصائده (التي تتبناها الدراسة) تتمثل في تزامنها مع تغير حديّ شهده العالم أجمع ودارت أحداثه في المنطقة العربية، تلك الأحداث التي كانت نتاجاً لنصف قرن من التغيرات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي كان أكبر وقائعها انهيار الاتحاد السوفيتي وهيمنة الولايات المتحدة قطباً أوحد على العالم، وما تبع تلك الهيمنة من أحداث مؤسفة في الشرق الأوسط كان في مقدمتها ما تبع أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١، وتحديداً القصف الأمريكي الغاشم الذي انتهى بسقوط بغداد في ظل إيهام خادع لما سُمِّيَ بالشرعية الدولية .

لقد تابع الشاعر صبحي موسى كما تابعت الملايين في مختلف أنحاء العالم تلك الأحداث المتعاقبة الدامية، ولكن حينما كانت الملايين تتابع ذلك السقوط الفاجئ لمدينة "بغداد"، والذي لا يساويه في العبثية إلا ما يحمله من المهانة والخزي. حينما كانت الملايين تتابع ذلك الحدث كان صبحي موسى قد انتهى من كتابة هذه القصائد ونشر بعضاً منها في الصحف والمجلات المصرية والعربية[3]، وقد خط شعره النهاية المدوية قبل وقوعها بأكثر من خمسة عشر يوماً، ليكشف نصه عن تلك العلاقة الأبدية القائمة بين الشعر والنبوءة، إذ يقول :

كان المذياع يردد الأغنيات
وأنباء انتصارنا الصارخ،
وكان الديكتاتور يقول : " لا غالب لكم "،

فلمَ لم تجد أشلاؤنا غراباً ..
يقرأ الصلاةَ عليها .

هكذا حملت قصائد صبحي موسى "ما تبقى من جثتي" حدث الحرب بكل ما فيه ومن فيه، منذ بدايته السافرة وحتى انتهائه المدوّي . فمن خطابٍ سياسي فارغ يتبنى القمع والقهر والخديعة ويتمترس بنصوص لها قدسيتها وفاعليتها ليعوض خواءه المعرفي والخطابي، إلى هيمنة قطبٍ أوحد لا يرى في أي وجود خلاه إلا تابعاً يستعمله أو عدواً يستعبده، يقبع بين حجري الرحى هذين ذواتٌ مستلبة مسيّرة لأهدافٍ ليست تعلمها؛ تتلظى بجحيم الأول ولا تدخل وهم الفردوس الثاني، فلا صيغة لها ولا كينونة ولا وجود سوى ما عبر عنه صبحي موسى في عنوان قصائده؛ إذ حدد وجود تلك الذوات ووجود ذاته بأنها ليست سوى: "ما تبقى من جثتي".

ولعل مشهد الحرب هو الخط الأساسي الذي تدور حوله هذه القصائد التي بين أيدينا، وعلى الرغم من المباشرة الدلالية التي تعودنا عليها في قصيدة النثر، والمباشرة الواقعية التي يفرضها موضوع الحرب بوصفه حدثاً صارخاً لا سبيل لتأويله أو إخفاء حدة حضوره، فإن شاعرنا وظف تلك المباشرة توظيفاً يكشف عن عمق خاص في تناول الحدث؛ إذ استهدف قراءة المسكوت عنه لتصبح المباشرة الدلالية للنص سبيلاً لفضح حقيقة الحدث وتعريته واجتلاء ما يتخفى وراء مباشرته اللفجة التي تفتقر إلى الإقناع والمنطق. ولذلك اعتمدت النصوص في مواضع عدة فتح أفق من التساؤلات التي لا تولدُ سوى الدهشة ولا تدفعُ المتلقي إلا إلى السخط والنقمة على الحدث دُون حتى أن يفكر في إجابة؛ لأن سؤال شاعرنا يحمل في الوقت ذاته إجابته: لماذا جئتم ؟!:

ليس لدينا قمحٌ ولا ذهبٌ،
ليس لدينا سوى زفتٌ نحمله كالبغال إلى بيوتكمْ،
فلمَ جئتمْ
قاطعينَ آلاف الهكتاراتِ
بكلِّ هذه الصواريخ والقنابل
ماحينَ كلَّ شيءٍ .. حتى الذين جئتم من أجلهمْ ؟!

لقد حمل التساؤل في المقطع السابق موقف الذات من الحدث الدائر؛ ذلك الموقف الذي يتخذ صيغةً جمعية: لقد تكلم الشاعر باسم الجموع العربية الرافضة، لكنه لم يرغب في تلخيص تلك الرؤية الجمعية ورصدها دون أن يسمها بطابعه الخاص، لقد رأى صبحي موسى في (النفط) (زفتاً) بكل ما تحمله تلك المفردة من إسقاطات وإلماحات، ورأى في دعاوى المعتدي وتعليلاته بنشر الديموقراطية سبباً لا وجاهة له؛ لأن ذلك المعتدي ببساطة قام بمحو كلّ شيء حتى من ادعى أنه أتى من أجلهم . ولعل ختام المقطع السابق يكشف لنا تقنيةً مائزة من تقنيات قصيدة النثر؛ إذ تعتمد في الغالب على طبيعة المفارقة التي يحدثها السرد والتي لا تخضع للتراتب المنطقي للحدث السردي .

وبينما دشن التساؤل في المقطع السابق موقفاً جمعياً وسمه الشاعر بموقفه الخاص من الحدث، نجد مقاطع أخرى تولدُ فيها الذات تساؤلات أكثر استغراقاً في الحدث، وكأن الذات تدخل في عمق الحدث على حساب تفاصيل صغيرة قد يتبدى حضورها اعتيادياً ومتكرراً في ذلك الحدث . فالموت مثلاً ناتجُ طبيعي للحرب ونهايةُ حتمية للحياة الإنسانية عامة، لكن صبحي موسى يكشف عن لعنةٍ خاصة للموت تحت جبروت القصف المستمر، إنه موتٌ ناقص، يفتقر إلى طقوس الحزن على من ماتوا دون أن نودعهم، بل حتى دون أن ندفنهم، وهنا يطفح التساؤل مرةً

أخرى ليولد الرفض ولكن في شكل آخر، إذ يتوجه بالتساؤل إلى المعتدي مستجدياً إياه منحَ فرصةٍ واحدة للإعلان عن ذلك الموت وإتمام مراسمه:

إسمع أيها الديكتاتورْ
لي طلبٌ واحدٌ لديك
لي صديقة ماتت بالأمس ... لا يُهِمْ،
لي أخٌ كان من المنتظر أنْ أتلقى عزاءَهُ بنفسي ... لا يُهِمْ،
لي والدٌ ترك بيتاً منجّداً بالتاريخ،
فهل تستطيع أن تعيد لي غرفةً واحدةً منهُ
لأدفنهم فيها ؟!

ومع ذلك التساؤل تتبدى أيضاً مفارقةٌ جديدة يطرحها صبحي موسى من خلال الحدث: فالمعتدي لم يقتل فقط شخوصاً واقعية كانت تُقاسِمُ الذاتَ حاضرها، بل قتل مستقبلاً كان قيد التحقق بأولئك الشخوص، ولم يكتفِ بذلك فحطم الماضي الذي كان يسكن كل شيء، والذي مثّله الشاعر بذلك البيت "المنجّد بالتاريخ"، إنه الماضي الذي لم تعد الذات تملك إضافة هؤلاء الراحلين إليه، لأن المعتدي قرر تحطيمه حينما امتلك القدرة على ذلك، بينما بالتأكيد ليست له القدرة على إعادته لتلك الذات مجدداً .

لقد عكست نصوص صبحي موسى رغبة ذاتٍ إنسانية في تحقيق رفض من نوع خاص، رفضٌ يستمد شرعيته من شيوعه وامتداده معبّراً عن الجميع دون استثناء، فقد عمدت الأنا النصية إلى تنويع مواقعها من الحدث الواقعي (الحرب) لتحدث إلماماً بجوانبه المختلفة . وإذا عدنا إلى ما ذكرناه سابقاً عن خصوصية شعر الرفض التي تتبدى في تحقيقه لإنسانية الحالة الوجودية في أعمق درجات حضورها، وكيف يكون ذلك الشعر ناتجاً للتفاعل المستمر بين جوهر الإنسان/الفرد الرافض ووضعية الجماعة الإنسانية المستهدفة، سواء كانت تلك الجماعة ذات أبعادٍ إنسانيةٍ مطلقة أو متمثلةٍ في عينةٍ إنسانيةٍ محددة، قوميةٍ كانت أو اجتماعية – فإننا نجد الأنا الساردة داخل نصوص شاعرنا تستهدف دائما اجتلاء عنصرٍ إنساني أشمل، يتجاوز محدودية المكان وخصوصية أبعاده الاجتماعية والقومية، وذلك بتبني وجهات نظر متعددة تحققها النصوص عبر التنوع الذي تحدثه الأنا الساردة في موقعها من الحدث، أو بتعبير أبسط يمكننا القول إن صبحي موسى أحدث تنوعاً في موقع السارد من حدثٍ واحد هو الحرب: فأخذ مرةً موقع جندي في صفوف المعتدي، ومرةً أخرى موقعَ شخص أو شعبٍ معتدى عليه، ومرة ثالثة وقف خارج الحَدث كلياً راصداً إياه من الخارج بهدف الوقوف على رؤيةٍ شمولية تستهدف الإحاطة والاكتمال:

الذين سقطوا
لا يستحقون أن نتركَ المقهى من أجلهمْ،
لأنهم لم يصنعوا لنا شيئا
يستحقُ البكاءَ عليهْ .
كانوا بالأمس محضَ رسل بيننا،
محضَ ملائكةٍ تمشي على الترابْ .
كنا نعدُّ لهم الموائدَ،
ونصنعُ من عظامنا كؤوساً لهمْ،
لكنهم سقطوا وباعوا كلَّ شيء .

.. هناكَ حيثُ كنا نموت
كانت خطبهم تلسع جلودَنا كالسياط؛
فنشتعلُ من جديد .. لنكتب لهم المجد .

وقد أسهم ذلك التنوع الذي أحدثته الأنا الساردة في تحقيق رؤيةٍ شديدة الخصوصية حملتها القصائد؛ إذ لم يعد الرفض موقفاً للمعتدى عليه حال كونه مقهوراً أو مقتولاً، لكنه أصبح موقفاً إنسانياً عاماً أعلن عنه فردٌ من أفراد القوة المعتدية حين اكتشف عبثية تلك الحرب وصلفَ القوة التي تبنتها والتي تسخره لأهدافٍ لا تمسه مطلقاً، بل هي على العكس تسلبه إنسانيتَهُ وحريتَهُ وحياتَهُ كلها، يقول صبحي موسى على لسان ذلك الجندي الذي يخاطب حبيبته قبل أن يلحق بكتيبته القاتلة :

إسمحي لي
أن ألوّح من بعيدٍ وأرحل
فجميعهم لوّحوا ورحلوا من هناك
كانوا يرفعون خوذاتهم مواعدين الصباح
بأنهم عائدون .. .. .. لكنّ أحداً لم يعُدْ .

بل إن الأنا الساردة تطرح وجهةَ نظرٍ جديدة للموت عبر هذا التنوع الذي يحققه موقعها الجديد من الحدث (موقع جندي في صفوف المعتدي): فالموت لم يعد ذلك الانتفاء التام لوجود الذات، فقد خلفت الحربُ موتاً من نوعٍ آخر إنه موتُ الإنسانية والبراءة والحياة بتفاصيلها الصغيرة داخل تلك الذات العائدة من المعركة:

لنجلس الآن ونعدُّ بقايانا :
زجاجةَ خمرٍ .. أوراقَ نردٍ
.. وبضعَ رصاصاتٍ فارغة،
لنجلس أيضاً ونعاود العدَّ من جديدْ
فثمةَ شيءٌ صغيرٌ ضائعٌ لم نره منذ رحيلنا
ربما كنا نحنُ هذا الذي لا تعيدهُ الرصاصات الفارغة .

لقد دشنت حركة الذات النصية بالفعل تنوعاً للأنا؛ ذلك التنوع تم توظيفه لخدمة القضية الأساسية التي تطمح النصوص إلى رصد جوانبها المختلفة، ولعل تلك الحركة المتنوعة ولّدت في النهايةِ موقفاً محدداً وشديد الحساسية تجاه الحدث الواقعي؛ موقفاً تتبناهُ ذاتٌ فردية لكنه يغري الجموع بالتمنطق به لما يتمتع به من وجاهة وفاعلية، يقول موسى:

ها نحن الآنَ
نحملُ الجثثَ معاً،
ونذوبُ في الأرض سوياً،
ولا نتذكرُ سوى أن بعضَ الطائراتِ
غارتْ على أجسادنا،
لا نتذكر سوى وجهِ إلهكم الغاضبْ،
وإشارةِ أناملِهِ بيدهِ الصاعقة .

وقد تأسس البناء الدلالي للنصوص التي بين أيدينا على توظيف شديد الخصوصية للغة بمفرداتها وتراكيبها: فقد شرعت النصوص في تبني تلك اللغة المعتادة التي تتردد في وسائل الإعلام ونشرات الأخبار؛ هادفة من خلال ذلك إلى الاقتراب من لغة الحدث ومفرداته التي أصبحت تتمتع بحضور يومي اعتيادي للجموع تتلقاه مع الماء والهواء والطعام، وكأن النص الشعري هنا وثيقة تاريخية خاصة، لا تدرج في سياق رسمي لمؤسسة أو كيان قانوني شرعي معلن، لكنها شهادة حقيقية لذات لا تقبل تزييف وعيها ولا توظيف نصها لخدمة مصالح فئة ما على حساب فئة أخرى. وما اختيار قصيدة النثر لذلك الرهان المعرفي والجمالي والإنساني إلا رغبة في رصد ذلك الحدث الواقعي بكل تفاصيله واتخاذ موقف من وقائعه وأحداثه؛ موقف مزدوج المستوى: فهو من ناحية يطمح إلى تعرية الحدث معيداً قراءة مفرداته وتشكيلها، ومن ناحية أخرى يتبنى نمطاً كتابياً لا تنتمي تقنياته للأنماط الكتابية السائدة التي يرى فيها بعض المختصين مثالاً غير قابل للزحزحة أو التجاوز. وإذا كان رولان بارت يرى أن "اللغة آتية من مكان ما وهي موقع حربي"(4)، فإن صبحي موسى جعل من الحرب واقعاً لغوياً تفرضه دوال النص؛ إذ استعار مفرداتها داخل نصوصه ليطبعها بطابعه الخاص، ووظف حضور تلك المفردات لتجلية عشوائية الحدث ودمويته وعبثيته، فلم يكتف فقط بالاقتراب من مفردات كـ"النابلم، والخوذات، والرصاص، والصواريخ"، بل لم يكتف بتضمينها داخل النص عبر حضور دلالي مباشر، لكنه شرع في تحميل ذلك الحضور بالمفارقات المتعددة؛ تلك المفارقات التي تحدثنا مسبقاً عن كونها سمة من سمات قصيدة النثر، والتي تؤكد دائماً رغبة الشاعر في تحقيق مردود مغاير للحدث السردي عبر إعادة تشكيل بنيته وفرض نواتج جديدة لتسلسله:

والدي الطيبْ ..
هذه الصواريخُ تنزِلُ على رأس ولدٍ
يهدي قبلةً لفتاةٍ
في مدينةٍ تقعُ على نهرين منذُ ألفِ عامْ،
تنزلُ على امرأة تنسجُ على شُبّاكِ نولها
صديرةً لمن يرعى شياهَهُ في الصَحَراءْ،
تنزلُ على ..
والدي لا أطيل عليكْ
اشبك خطابك في ذيل هذه الصواريخْ
سوف يَصِلني .

إن المفارقة في المشهد السابق تتجلى منذ البداية طارحة تقابلاً واقعياً صارخاً بالمتناقضات: فها هي طيبة ذلك الوالد في مقابل شراسة تلك الحرب، وها هي عاطفة الولد والفتاة في مقابل عاصفة النار التي تمطرهما بالموت، وها هي تلك الشيخوخة الهادئة والعمل الدءوب الذي يستخرج النماء من الصحراء (بالرعي) في مقابل الترويع والإبادة الجماعية، وها هو ذلك التاريخ الذي يمتد منذ ألف عام والمتمثل في مدينة "البصرة" في مقابل محاولات تحطيم ذلك التاريخ ليمسي أثراً بعد عين. إن كل تلك التقابلات تتميز بحضور دلالي يخدم الحدث السردي ويبرز جوانبه المتطابقة مع الحدث الواقعي، غير أن مفارقة وحيدة تخرج بالحدث من حيز الواقعية داخلة به حيز التخييل؛ إنها الجملة الأخيرة في رسالة ذلك الولد والتي اختتم بها رسالته إلى والده: "اشبك خطابك في ذيل هذه الصواريخ .. سوف يصلني".

وإذا كان تميُّزُ قصيدة النثر قد تبدى في تلك المفارقة التي تحدثها الذات داخل الحدث السردي، والتي تعمدُ إلى اختراق التراتب الذي توهم به المفردات الشعرية في حضورها النمطيّ، فإن جانباً آخر من التميُّز يسمُ قصيدة النثر، ويتبدى في طبيعة العلاقة التي تحققها قصيدة النثر بين الخيال والفكرة، والتي ترتهنُ أيضاً بالحدث السردي ومكوناته وطبيعته داخل النص الشعري، مميزةً إياه عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى وبخاصةٍ عن القصة القصيرة أو ما يسمى بالقصة الومضة. فالقصة القصيرة تهدف من خلال الحدث السردي إلى الإقناع وذلك عبر وجودِ فكرةٍ يرصدها ذلك الحدث ويحدد أبعادها، وما الخيال إلا عنصرٌ من عناصر اللغة الأدبية التي تحمل تلك الفكرة، بينما قصيدة النثر لا تهدف من خلال الحدث السردي إلى الإقناع بالأساس، فالحدث السردي في قصيدة النثر لا يرصد الفكرة، لكنه إما أن يحمل حضورها وإما أن يتجاوزها وإما أن ينفيها تماماً. وما اعتمادُ قصيدة النثر على تلك التفاصيل الصغيرة في تكوين المشهد إلا رغبةٌ في الالتفاف حول الفكرة دونما إغراق فيها، بينما يكون على المفردات تحقيق الخيال عبر ما تحدثه من تجاوز دلالي يحمله حضورها، ولو كان ذلك الحضور يوهم بالتطابق مع الواقع الخارجي الذي تنتمي إليه تلك المفردات .

إن قصيدة النثر لا تُغلِّب الفكرة على الخيال ولا تغلب أيضاً الخيال على الفكرة، لكنها تجعل من الاثنين إمكاناً عالقاً بفضاء دلالي تحدد مساحتَهُ حركة الدوال داخل النص؛ تلك الحركة التي ينتجها فعل السرد بكل تقنياته وأدواته، والتي يمكن رصدها عبر إعادة تفكيك بنية ذلك السرد وتحديد مكوناته وموضوعه ووجهته وغاياته . ولذلك عمد صبحي موسى إلى إعادة توظيف الدلالات التي تحملها تلك التفاصيل الصغيرة داخل نصه الشعري، كاشفاً عما يمكن تحققه من نواتج فيما يتعلق بالحدث الواقعي موضوع النص:

اسمي ؟!
فقدتُهُ هناك،
كان يجلس بجانبي يتناول الشايَ،
ويحكي عن طفولته وسط الحصار
وحلمِهِ بأن يصبح ديكتاتوراً ذات مساء،
لأن هؤلاءِ وحدهم
هم القادرون على منحنا اسماً .

إن تجسيد "الاسم" الوارد في المقطع السابق، لا يحمل لنا فقط عنصراً من عناصر المشهد السردي داخل النص، ولا يعكس لنا فحسب موقفاً من الواقع الدامي الذي تدور حوله النصوص بوصفه موضوعها الرئيس، بل إنه علاوةً على هذين الجانبين يكشف لنا عن طبيعة إعادة توظيف المفردات باعتبارها تقنية تتبناها قصيدة النثر وتؤكدُ فاعليتها في توجيه الدلالة؛ ذلك التوظيف الذي يقدم إعادة تشكيل للواقع داخل النص الشعري . وكأن بنية قصيدة النثر تتأسس على ذلك المزج المستمر بين وظيفتين للدوال: إحداهما شعرية، والأخرى سردية. ونقصد بالوظيفة الشعرية للدوال: ذلك الحضور الديناميكي الشمولي (إذ الدلالة الكلية رهنٌ بالعلاقة التي تنتجها الدوال بعضها بعضاً داخل سياق النص)، أما الوظيفة السردية فنقصد بها ذلك الحضور الاستاتيكي التفصيلي (إذ يتمتع كل دال بوجهةٍ دلالية خاصة لا ترتبط بغيره من الدوال إلا داخل نسق محدد سلفاً تفرضه حركة السرد). وقصيدة النثر تتبنى دائماً المزج بين هاتين الوظيفتين للدال الواحد، وكأنها تقيم تقاطعاً دائماً بين محورين يتحرك عليهما الدال داخل النص، ليبقى انجذابه لإحدى الوظيفتين رهناً للغاية التي يستهدفها حضوره داخل بنية العمل الشعري. هذا ما يؤكده بالفعل

المقطع الشعري السابق، ولعل الاستغراق في تفصيله يكشف ما قصدنا إليه في الفقرة السابقة كالآتي:

تشكّل الكلمة الأولى (اسمي؟!) بوصفها إجابةً تعجبية لتساؤل محذوف هو (ما اسمك؟!) دالاً يحمل عنصراً سردياً يتمثل في حوار قائم بين طرفين: سائلٌ ومسئولٌ، لكن الدال نفسه (الاسم) ما لبث في خرق ذلك السنن إثر دخوله في علاقة إسنادٍ جديدة بوصفه مبتدأً للجملة الخبرية (فقدتُهُ هناك)، بل إن تلك العلاقة الجديدة أحدثت فرضيةً مغايرة لصيغة التساؤل المحذوف ليصبح (أين اسمك؟!)، ثم تتتابع حركة المشهد السردي في سياق حكائي لا يخلخل مباشرته الدلالية إلا ذلك الحضور الوظيفي الذي وجه به الدال الأول (الاسم) حركة التأويل، إلى أن ينتهي المقطع بالغاية أو الهدف الذي قصدت إليه حركة السرد، والذي يكشف عن مفارقةٍ مؤداها: ليس لي اسم أو لم يعد لي اسم .. فالدكتاتوريون وحدهم (هم القادرون على منحنا اسما). هكذا نلحظ ازدواجية الوظيفة التي تُحدثها الدوال في قصيدة النثر، والتي تُنتجُ مراوحةً دائمة بين الناتج الجمالي الذي يتولّد عن الشعرية والناتج المنطقي الذي تقصد إليه السردية .

إن الذات الشاعرة في قصيدة النثر تطمح إلى تقديم ناتجٍ دلالي مزدوج الوِجهة: فهي من ناحية تحقق من خلال الشعرية رؤيةً للعالم، بينما تحقق من خلال السردية وجهةً للنظر، وما حضور هذه وتلك داخل نص واحد إلا محاولةً لصياغة الواقع مجدداً دون المساس بتكوينه الأساسي. وهذا ما أكدته نصوص "ما تبقى من جثتي"، إذ أعادت تشكيل الحدث الواقعي مستعيرةً مفرداته ووقائعه، جاعلةً من ذلك التشكيل موقفاً سياسياً وقومياً وإنسانياً لا ينزِعُ إلى الخطابة والتقرير لكنه يتدثر برمزية الشعر وجلاله وجمالياته:

كان يقول لي
إنه حين يعود سوف يشعل موقداً
ويحكي لأبنائه عن الحياة،
حين يعود سوف يزرع ما وَجَدَهُ
من رؤوس وأشلاءٍ في حديقة بيته،
كي يُعيدَها إلى أهلها حين تنبتُ من جديد،
كان يقولُ .. وحين التفتُّ
وجدتُهُ رماداً .

لقد استغرقت نصوص موسى في الحدث بكل ما فيه من دموية، نازفةً مع دماء قتلاه، صارخةً مع هلعِ الواقعين تحت جبروت بطشه، وبينما ألجمت الدهشة الجموع، وأطرق الاستنكار في الأرض خجلا، وقفت هذه القصائد معلنةً رفضها، ذلك الرفض العاري أحياناً من رمزية الشعر ومجازه اللذين قد يجهضان فاعلية الموقف، ذلك الرفض الذي تنوع إيقاعه كما تتنوع فرقعات المدافع والصواريخ والقنابل. بل إن موسى قد عمدَ في نصوصه إلى استثارة المتلقي ودفعه أحياناً إلى اتخاذ أي موقفٍ ضد، ولو كان ذلك الموقف ضد الشاعر نفسه، إذ يقول:

ليَ أن أقاتلَ
وليَ أن أخونَ،
ليَ أن أبيع أصدقائيَ
من أجل رغيفِ خبزٍ أو شربةِ ماءٍ،
ليَ أن أضع "السونكي" في جروح الجميعِ؛
لأكتُبَ وصيَّتي .

لقد كانت "ما تبقى من جثتي" بالفعل هي الوصية التي تركها لنا الشاعر شاهدةً على الحدث، ولعل عنوان هذه النصوص الشعرية وحدَه كفيلٌ بالتدليل على مصداقية تلك الذات التي رأت في كارثة الجميع مأساتها الدائمة، ورأت في سقوط الشرعية انتفاءَها هي، فجعلت من رفضها موقفاً يتسع للملايين العاجزة عن الرفض والتعبير، ولو كان ذلك الرفض مجرد أشلاءٍ مبعثرة لجندي أبلى بلاءً حسناً في الطاعة الدائمة ودقة تنفيذ الأوامر. إن "ما تبقى من جثتي" سيناريو شعري قصير حملته مجموعةٌ من الرسائل التي بعثَ بها جنديٌ ليس بمقاتل إلى من هم ما يزالون على قيد الإنسانية، وقد وضع ذلك الجنديُ رسائِلَهُ داخلَ مظروفٍ غير مُغلَق مَهَرَهُ بطابَع الرفض وكتبَ عليه من الخارج:

خطابي هذا طيُهُ:

" بطاقتي العسكريةُ

وعشرة جنيهاتٍ

وما تبقى من جثتي ".

الهوامش:

---

(١) يرى الناقد محمد الجزار أن الفرق بين الحداثتين العربية والغربية يكمن في كون الحداثة الغربية مثلت حركةً مجتمعية منسجمة على كافة الأصعدة، بينما الحداثة العربية مثلت حركةً ريادية وطليعية في جانبٍ واحدٍ فقط وهو الجانب الأدبي؛ ولذلك فهي تضع في نطاق مساءلتها كل الخطابات الأخرى السائدة والموروثة، وتطمح في إعادة إنتاجها بصورةٍ أكثر تحررية. انظر: محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- ط ٢، ٢٠٠٢: ٤.

(٢) غالي شكري: أدب المقاومة - دار الآفاق الجديدة، بيروت - ط٢، ١٩٧٩: ٧.

(٣) نُشرت هذه القصائد بجريدتي العربي الناصري والمصري اليوم المحريتين: في فترة قصف العراق. ونُشر جزء كبير منها بعد ذلك بمجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة - عدد مارس ٢٠٠٤. ونشرت القصائد مجتمعة على الموقع الإلكتروني لمجلة جهات على شبكة المعلومات الدولية الإنترنت في باب الديوان الصغير. والموقع هو www.jehat.com.

(٤) رولان بارت: لذة النص - ت: محمد خير البقاعي - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط١: ٣٤.

صوت الشاعر المقنّع
أسطرة الحكي وشعرنة المؤسطر

محمد صابر عبيد

قناع الصوت : إيقاع الأسطرة

يزدهر صوت الشاعر الحديث ويثمر كلما تمكن من اجتراح سبل جديدة تتكشف فيها طبقات شعرية مضافة، وكلما التقط نزوعه الخاطف نحو المغامرة الجمالية التي تعبر به حدود التجريب نحو الإيجاد والخلق.

الشاعر إبراهيم نصر الله أحد شعراء المبادرة والاجتراح والمغامرة في مشهد الشعرية العربية المعاصر، وهو لا يترك ذاته الشعرية نهبا لحماس المبادرة وغرور الاجتراح ولذّة المغامرة، بل يشغّل داخل نطاق ذلك حساسية مهذّبة وأنيقة وعميقة ومثقفة ومدركة لفعاليات الأدوات ومحيطة بالتقنيات ومتقنة للمهارات، على النحو الذي تدفعه لإنتاج صوت شعري مزدهر ومثمر ومستوفٍ لطبقاته الصوت–شعرية إيقاعياً ودلالياً ومعرفياً.

قصيدته "الدليل"[1] تستخدم صوتا شعريا مقنّعا، لا نقارب مفهوم القناع هنا "على أنه صنو التنكر والتغطية والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين، هما: الاحتواء والتحويل فهو يحتوي الوجه المقنع لكنه يحوّله يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو"[2]. ويمتدّ قناع الصوت ليشمل عموم المشهد الشعري ويرفع إيقاعه من إيقاع النداء إلى إيقاع الأسطرة، إذ تتجلى حكاية القصيدة تجليات مؤسطرة، وتتكشف لوحاتها وفصولها عن رؤى وخيالات وشخصيات وأحداث ومفارقات وتحولات وانفرادات مدهشة، تتأسطر في سماء المشهد وتبثّ رسائلها المتلاحقة بتلاحق اللوحات الشعرية ونموّها في الاتجاه المضاد، من الامتلاء إلى الفراغ، ومن التعدد إلى الإفراد، ومن حلم المعرفة إلى النكرة الحادة، ومن أسطورة المجهول إلى واقع المعلوم، ومن الحضور إلى التلاشي، ومن الحكي إلى الصمت.

تتألف القصيدة بعد صدمة العنونة من متن ممسرح وممنتج ومشكّل على مجموعة لوحات تتعاقب تعاقبا دراميا وسينمائيا وتشكيليا، ينطوي على تواز لساني ورياضي هائل، ولابدّ للقراءة أن تعاين القصيدة كاملة قبل أن تفحص مجزأة على اللوحات المُقترحة:

الدليل

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين

والشمس في شرفات الأصيل
ظلها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلت
من كبوة .. وهلال قتيل
... ...
صحراء
... ...
كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحبا عن سبيل
... ...
سبعة ..
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال : من ههنا ..
فمشينا على هديه
قال : جعت ..
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل
... ...
تخبز الريح أنجمها في الظهيرة
والأرض من تحتنا تترمّد
والشمس من فوقنا تتقلب في نارها
واللهب نصال خرافية
جمرها معدن ذائب في الصليل
... ...
سنة أورق العشب في لحمنا
.. انطفأ العشب
أينع حلم .. وضلّ صهيل
ولا حجرا مهملا كي نقيل
... ...
خذي قامتي واستريحي قليلا
أنا طلل في هواك يسيل
... ...
ولم يك فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأن الطريق طويل
... ...
كان ينشد مشتعلا في الظلام :
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستله من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له :
يا جميل

... ...

وسرنا على هديه

قال : جعت

اختلينا بأرواحنا ..

فذبحنا له واحدا

ستة .. وثلاث نساء ..

وطفل .. ويوم عويل

ليلة .. ليلتان

هوى

قال : جعت

وحدّق في الطفل:

أكله قبل أن يفسُد الطين فيه ويكبر

طفلا هزيل

وسرنا على هديه

... ...

لم يكن قد تبقّى سوى اثنين

قال سأبقي عليك لتتبعني

ولتشهد أني وصلت

وأني اختتمت الرحيل ..

وسرنا ..

ولكنه قال : جعت

استدار إلى جثتي هائجا

عبر ظلي النحيل

... ...

هكذا

لم يصل أحد آخر الأمر

غير الدليل .

ستجتهد قراءتنا في استنطاق المجالات الحيوية اللسانية والجمالية والثقافية التي تختزنها اللوحات، بحسب القراءة ورؤياها في تقصّي حركة الصوت خلف قناعه والإمساك بإيقاع الأسطرة وملاحقة كيفية انتشاره على جسد المتن النصي وتأثيره في تضاريسه وأعضائه، وهو يوغل عميقا إنتاج متعة الشعر ودهشته بوصفهما طاقة ملائكية وحركة روحية[3].

تقترح القصيدة فكرة البحث الماراثوني الأزلي عن الحقيقة، بوصفها حلما يوتوبيا يبهض تطلعات الإنسان ويرهق جهدها الدائب من أجل الوصول إلى النقطة، التي كلما اقترب البحث من تخومها انفتحت على مسافات جديدة أوسع وأعمق وأعقد، وما "الدليل" سوى هذا الحلم الذي لابدّ للباحث من التشبث به لإغناء الفكرة وشحنها بالحضور.

إنها على نحو ما تجربة الصوفي الباحث عن الإشراق والتجلّي في مساق الطبيعي والرؤيوي. التجربة الضارية في بحثها والمكتظّة بإشاراتها المندلعة في فضاء اللغة والتصور والرؤيا.

ولا تتوقف إشكالية المعنى الشعري في جوهر التشكيل الكياني والخطي لعتبة العنوان "الدليل" عند هذه الحدود، إذ تتعدى ذلك نحو الدخول في جواهر فكرية وفلسفية تندرج في أفق مسيرة الإنسان الدامية من أجل استقصاء صور الحقيقة وملامحها وظلالها وتجلياتها.

لكن القصيدة في تشكيلها الشعري النوعي لا تحاور هذه القيمة في منطقتها الفكرية والفلسفية الأثيرة، حيث تقتضي من الشاعر وعيا "بما أنجزت تجربة الإنسان في ثقافته من نصوص تحكي

تغريبته وتبني إشراقة الحلم"[4] في تجربته الحيوية، بل تنقلها إلى حيز الشعر حيث تتخلّى الفكرة عن صلابتها وعنفها الأكاديمي، لتدخل في أرض خصبة مثيرة في خضرتها ومياهها فتكتنز ببساطة مدهشة وعفوية مقصودة ومزدهرة، تنزلها منزل الشعر الذي يخلع على كل طبقات النسيج صفاته ولونه وإيقاعه وحساسيته، وتتلبث المعاني الكبرى خلف واجهة القناع مكتفية بإطلاق إشاراتها وتمرير شفراتها بخفّة ورشاقة عبر موشور القناع وشفافيته الخادعة.

ولعل مجيء القصيدة مدججة بتقنيات السرد على هذا النحو الكثيف، من شأنه التخفيف من خطورة التحول الحاد من حيز الرؤية البرهانية إلى حيز الرؤية الشعرية المتخيلة، والسعي إلى تمثيلها من خلال حشد أجناسي يضاعف قدرة الشعر على التحول مستعينا بفن الحكي والقص.

لوحة العنوان وإشكالية التدليل

تنفتح عتبة العنوان "الدليل" على تقنيات سيميائية وإيقاعية واسعة ومتنوعة تتصل اتصالا وثيقا ببنية المتن، فضلا عن أن وضعها التعريفي الوثوقي "الـ / دليل" يَعِد بحكاية، ويفرض في هذا الإطار شبكة احتمالات يمكن أن تتبلور وتتمركز في متن حكائي مشحون بالاحتمال يشكل أرضية انطلاق لنمو درامي احتمالي.

العنوان "الدليل" بأنموذجه التعريفي المفرد والمستقل يتربع على عرش العنوان بوصفه "مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتهيّئه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[5]، تاركا مساحات بياض يمكن تداولها بصريا من الجهات الأربع (اليمنى واليسرى والعليا والسفلى)، على النحو الذي يبأر بصر القراءة في النهاية ويمركزها ويكثفها ويعمق رؤيتها في السواد الخطي الموقَّع لحروف العتبة "الدليل" إذ "تجسد لعبة الكتابة عبر تشكيلها الفيزيائي دالا بصريا من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر، حتى إنها لتصبح منبها بصريا بالإضافة إلى كونها منبها لغويا، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري في النص، وكأنه لا يقف أمام نص لغوي وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضا"[6].

وقد أسهم العنوان بوصفه علامة بصرية أيقونية هنا في إنعاش الرؤية التأويلية والاحتمالية، لتقدير توجهاته الدلالية وتعميق حساسية التشكيل السردي وهي تعِد بالحكاية وتعلّقها في العتبة التصويرية الضيقة بين عتبة العنوان وفضاء المتن.

تقترح أصوات عتبة العنوان "الدليل" إيقاعية صوتية متموجة تتحرك فيها أصوات (الألف والدال والياء) بين اللاءات الثلاث على نحو تعاشقي:

ا ــ ل ــ د ــ ل ــ ي ــ ل

على الرغم من أن اللام الأولى بين الألف والدال تختفي في القراءة لأنها تسبق حرفا شمسيا يغيّبها صوتيا. إلا أن هذا التناوب الصوت-إيقاعي يناسب الوضع الدلالي لحركة "الدليل"، وهي تتحرى الأمكنة وتستدل عليها بـ"المعرفة" المسبقة التي تقوم عادة على منطق عمل وهندسة لا تقبل الخطأ، لأن أي خطأ نوعي في "المعرفة" يكلّف "الدليل" - بوصفه شخصية - تقويض عتبة العنوان وكفّها عن قابلية التدليل، وهدم إمكاناتها المقترحة.

الإمكانات السيميائية التي تكتظ بها عتبة العنوان تلهب خيال القراءة الاحتمالي في اقتراح مجموعة خطوط حكائية يمكن أن يحملها المتن، لما تتمتع وتتزيا به مفردة "الدليل" - بتعريفها وإفرادها واستقلالها الإسنادي - من قدرة على خلق إحساس بالقيمة التراثية المتحدرة من سرود التراث التاريخية والأسطورية والملحمية، التي تتمظهر فيها شخصية "الدليل" بوصفها شخصية موجِّهة وعارفة تتنكب مسؤولية اختزال المسافات وتفادي المخاطر، ومن ثم بلوغ مصير ناجح يوافق معنى إدراك العلاقة الغامضة في باطن المفردة.

إن لفظة "الدليل" في تشكيلها اللساني هي القاسم المشترك بين حدّي العلامة اللغوية الأساسين "الدال والمدلول"، الذي يتحرك في نسيج الفضاء مفتاحاً للمغلقات، يوقد نار المعرفة في المجاهيل ويقود من لا يعرف إلى ما سيعرف. بمعنى أن "الدليل" طيلة الزمن الذي يقوم فيه بالاستدلال والاستضاءة ـ مكرسا معرفته وقدرته في العبور والاجتياز ـ هو الحاضر الوحيد، في ظل غياب من معه بعد أن سلب إراداتهم وتحكم تحكما حاسما في مصائرهم. فاللعبة التي ينهض بها العنوان لعبة مصائر حادة لا تحتمل الخطأ، تسير في عملية تحدّ محسوب يتوقف إنجاز حكايته على نجاح مسيرته. إلا أن الأنموذج الحكائي الذي سيقدمه المتن الشعري يقلب هذا المنطق الإشكالي رأسا على عقب، إذ إن "الدليل" لن يكمل مسيرته على النحو التقليدي المعهود في قيادة من نصّبوه دليلا لكي يعبر بهم من النكرة إلى المعرفة ومن المجهول إلى العلوم، فيخيب أملهم ويدحض توقعاتهم ويقصيهم إقصاءً دراميا من الوجود المعرفي والمعلومي ليغيبهم في متاهة النكرة والمجهول. ومع ذلك ينجز حكايته على طريقته الخاصة بعد أن أحدث انحرافا هائلا وخطيرا في مهمة "الدليل" ومساق الحكاية، وتحول "الدليل" إلى "لا دليل" حيث انتمى إلى النكرة والمجهول إثر تخليه عن أخلاقيات المعرفة والمعلوم. فـ"الدليل" يتحول من دليل للآخر إلى دليل لذاته فيقوّض بذلك المعنى العُرفي ويستبدل به معنى آخر يسخّره لخدماته الشخصية ورغباته الملتهبة في أن يصل هو لا أن يصل الآخر.

هذا الكشف الشعري لمعنى نقيض لـ"الدليل" يحتمل طاقة ترميز عالية تفتح المجال الحيوي الناشط للقراءة على مديات استدلالية، تسهم في إنتاج قراءة جديدة تستند في تحريك موجهاتها وتوجيه مصابيحها إلى التاريخ والميراث والجغرافيا والفضاء والذاكرة والحلم والرؤيا.

لوحة الاستهلال

الصوت بين التجلّي والخفاء

تنفتح لوحة الاستهلال على فكرة الخروج بوصفها فكرة إرث ـ أسطورية تتصل بخلاص الإنسان، عبر مروره من قناع الصوت إلى الوجود الماثل في مشهد الطبيعة:

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين
والشمس من شرفات الأصيل
ظلّها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلت
من كبوة وهلال قتيل

اللقطة الأولى في اللوحة تكتنز في خزينها المحكي القولة المركزية التي يروم الصوت إطلاقها بهيئتها المؤسطرة الداخلة في مصير شعري ضارب في عمق تاريخ الروح البشرية، يشرع فعل المضارعة الابتدائي "تخرج" في بعث إشارة الخروج في الذاكرة القارئة المحمّلة بمخزون إرثي وأسطوري وديني يحتشد في مشهد الصوت. هذا الصوت الذي ما يلبث أن يثبّت حدوده باستخدام آليّتي المسافة من الانطلاق إلى الوصول "من ـــ نحو".

ولما كانت "الروح" ـ التي تمثل في سياقها العلامي لحظة توتر القولة ـ هي الفاعل النحوي والسيميائي في جملة الحكي، فإن المسافة المشغولة بالفعل النوعي والمحصورة بين "من ـــ نحو" تنشحن بالأسطرة وتتشعرن بالرؤيا، على النحو الذي تتكشف فيه منطقة الانطلاق ذات المرجعية الأولية "من ـــ طينها" عن خلفية دينية ذات مدّ أسطوري ضارب في عمق الذاكرة البشرية، تندفع في مسيرتها التحولية "نحو أرض" معرّفة بأنها "هي الروح والطين"، في جدل دائري يتداخل فيه الخروج والدخول في حركة إيقاعية، يتجلى فيها الصوت ويتردد صداه في الدخول والخروج على نحو تعاقبي يؤسطَر فيه المحكي ويُشَعْرَن المؤسطر.

تسلّم اللقطة الأولى مقاليد تواصلها السردي من مركز دوران الصوت حول بؤرة الحكي الجدلي، إلى اللقطة الثانية التي تزيح الستار عن مفردات أخرى في مشهد اللوحة، تتقدمها مفردة "الشمس" بطاقتها الإشعاعية والتدليلية المتشظية والعميقة لتؤثث أرضية اللوحة بالخطوط والمصوّرات والألوان التي تنبثق من الإشعاعات الصورية لـ"الشمس".

إن "الشمس" هنا تطلق صوتها المقنّع في اللحظة التي تسبق غيابها الدائري المتعاقب "من شرفات الأصيل" ممثلا بـ"ظلها"، فـ"الظل" هو موت "الشمس" المصوّر على الأرض، يستعين بآلة التشبيه ليكشف عن أسطرة المحكي المصوّر فيه. ويرسم تشكيلاته التخييلية في اللوحة باستخدام مساق تشبيهي دال يفيد من شدّة خصوصية الصورة في لحظتها الزمنية الخاطفة "ظلها / شجر فارع يستغيث"، فصوت الشبه به المفتوح عموديا بأناقة لافتة إلى الأعلى "شجر / فارع" يتجه إلى ضوء "الشمس"، داعيا إياه إلى البقاء لأن حياته الصورية مرهونة به. مثلما تتجسد حركتها الزمكانية العابرة "خطوتها" في تشكيل تشبيهي ثنائي، يستجيب الأول فيه لصوت الحركة ويتمظهر بها في انطلاقة تشكيلية "مهرة تتفلّت من كبوة". وينزوي الثاني في ثبات مشهدي مأساوي، تنعدم فيه الحركة ويموت الصوت وتشحب الصورة "هلال قتيل"، في إحالة واضحة على هيمنة الغياب وإسدال الستار على لوحة أسهمت الأدوات المستخدمة ذاتها في إقفالها، وتعزيز إشاراتها السيميائية، وتكريس اختفاء إيقاعها الصوتي بزحف الظلمة القادم منطقة الغياب.

لوحة المكان

تجربة الصوت المشغول بالبحث

لوحة الاستهلال في خروجها الماراثوني الدامي الباحث، تتمخض عن مكان جدلي مؤسطر "أرض / هي الروح والطين"، يضاعف من توتر الصوت ويقوده في لوحة المكان إلى أنموذج مكاني مسمّى "صحراء":

... ...
صحراء
... ...

كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحبا عن سبيل

لكن المكان في وضعه الخطي يُسوّر بأربعة أعمدة نقطية تمتد أفقيا بمعدل عمودين في الأعلى وعمودين في الأسفل:

... ...
صحراء
... ...

وتبدو الأعمدة الأربعة وكأنها (حرّاس) لمكان هو من الاتساع والشمول بحيث لا يحتاج إلى حراسة، لأن "صحراء" وقد فقدت التعريف هنا تحرس عادة نفسها بنفسها، إلا أن فقدانها للتعريف ومجيئها نكرة في قمة لوحة العنوان استوجب الحراسة. ولا شك في أن الفواصل النقطية تمثل على نحو ما حركة الصوت المقنّع المشغول بالبحث، إذن الصوت المشكّل بأعمدة نقطية متوازية هو حارس المكان، وحامل الحكاية في فضاء الأسطرة، وقائد فعالية شعرنة الأسطرة.

إن الحراسة التي تبنّاها الصوت حول المكان "صحراء" بدت في المنظور البصري وكأنها (سجن) على نحو ما، وقوّضت الفكرة السائدة عن انفتاح هذا المكان وسعته وحريته وامتداده اللامتناهي في الذاكرة العربية من جهة، وفي حضورها الطبيعي من جهة أخرى. وبما أن

الـ"صحراء" بوصفها ذاكرة العربي ومتخيله ـ تاريخاً وفضاءً وجغرافيا ـ فإن شكل الحراسة/ السجن عكس تصورا سيميائيا للحال الشعرية، لاسيما أن مشهد الحراسة/ السجن تصدّر اللوحة واستقل بوضع قمتها/ رأسها. ثم يواصل الصوت المشغول بالبحث خوضه في مياه الذاكرة "كانت" من أجل استعادة مزيد من الصور والرؤى والأشكال، لدعم المشهد الآني المراد تشييده حكائيا في منطقة الأسطرة. إذ تنفتح أوجه المكان واتجاهاته في مفارقة شعرية مدهشة "بحار/ الرمال"، وهي تحقق دراما تاريخية وجغرافية وحلمية وأسطورية في رؤيا الإنسان العربي الصحراوية التي تسكن "الرمال" وعينها على الـ"بحار"، لتشكل صوتا استعاريا مقنعا يخيب سهمه الباحث المندفع المتجه "إلى الشرق"، لأن "بحار/الرمال" فيه محكومة بالخيبة والخذلان وبمسيرة ماراثونية دموية "منقوعة بالسراب"، تتكشف هي الأخرى عن مفارقة شعرية مماثلة في تشكيلها ودلالتها الرمزية "منقوعة/ بالسراب" تجسد الصورة بين حلم إبصار "منقوعة" وصدمة "سراب". كما يخيب سهمه الباحث المندفع المتجه "إلى الغرب" إذ تتلاشى "بحار/ الرمال" وتنمحي آثارها "ذائبة في الرياح". يصبح الوضع الشعري في هذا المناخ البالغ التوتر مهيّأً لانبثاق أول شكل من أشكال الصوت المقنّع وهو يقود ثنائية أسطرة المحكي وشعرنة المؤسطر، ويتجلى في ضمير السرد الذاتي الجمعي المقترن بفعل البحث "بحثـ+نا" متجها ومستعينا بـ"الدليل" التقليدي الذي يستخدمه العربي عادة في الصحراء لتعيين الاتجاهات "النجم". لكن الخيبة تتضاعف ويتسع حجمها الحكائي ورمزها السيميائي المقنّع حين ينضمّ "النجم" ذاته إلى تجربة الصوت الباحث "لكنه راح يسألنا"، وهو في حال مأساوي مضن "شاحبا" يبحث فيه "عن سبيل"، على النحو الذي تصبح فيه الحاجة إلى "الدليل" الرابض في لوحة العنوان ضرورية وحاسمة ونهائية ولا بديل لها.

لوحة تأثيث الصوت

انفتاح المحكي الشعري وتعدد ضمائر السرد

بعد إخفاق الصوت في انشغاله بالبحث عن "دليل"، ونجاحها في بنينة المكان "صحراء" بإخضاعه لعمل آلية الوصف التي ينهض بها سارد ذاتي جمعي "بحثنا/راح يسألنا"، أقفلت لوحة المكان إطارها على عتبة سرد-شعرية قيّدت محاولة الاستعانة بالنجم بوصفه دليلا تقليديا ينتسب إلى المكان وألحقتها بذاكرة النص. وكان لابدّ للصوت الشعري أن يعيد إنتاج ذاته المتمركزة حول أنموذجها ورؤيتها المكثّفة بتأثيث جديد يواصل عبره رحلته الماراثونية الصوفية في يوتوبيا الوصول، إذ يرتد إلى تمظهرات ضميره الجمعي السارد وتجسيداته وتشكيلات حضوره، ليرسم مشهدا جديدا تشرق فيه شخصية "الدليل" من منصّة الفكرة إلى ميدان المثول السردي:

... ...
سبعة ..
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال : من ههنا ..
فمشينا على هديه
قال : جعت ..
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل

ولا شك في أن الفاصل النقطي الخطي المكرر "... ..." في سقف اللوحة يمثل حاجزا بصريا للتحول والانتقال، ويوحي بما يشبه الموسيقى التصويرية في الانتقال الدرامي من مشهد إلى آخر. لذا فإن انحدار بصر القراءة من سقف اللوحة المشغول بالفاصل النقطي يهبط مباشرة إلى

شخصيات النص المعرّفة بالعدد أولا، وبالماهية الجنسية البشرية ثانيا "سبعة ـ رجال ـ" بدلالة "ثلاث ـ نساء ـ" و"طفل"، ولكلّ من الأعداد الثلاثة "سبعة / ثلاث / واحد" مرجعيته الأسطورية والدينية والثقافية والفكرية في العقل العربي، وربما سعت القصيدة هنا إلى استثمار موضعي تمثيلي لإشراقات هذه المرجعيات على النحو الذي يناسب المقام الشعري ويستجيب لآفاق مقولته.

إذن المنطق العمومي لضمير السرد الذاتي الجمعي "بحثنا/ يسألنا" يتفكك إلى منطق عددي مشخصن، في حركة سردية ينفتح فيها المحكي الشعري على أسلوبية جديدة في إدارة دفّة السرد، تقوم على التحديد والتعيين والتشخيص في إطار تشكل أوضح لمكونات السرد الشعري.

ويفتنني هذا التحوّل التقني بإشارة شعرية مهمة "ولا شيء في اليد إلا القليل" هي في موقع الضد من حجم العدد "سبعة + ثلاث + واحد"، ولها صلة سيميائية وثيقة بتحديد زمن الحكاية، إذ إن هذا "القليل" لن يتمكن من سدّ جوع "الدليل" في المراحل اللاحقة للحكاية، مما يهدد العدد الجمعي "١١" بالنقصان سريعا.

ونتيجة لانشغال الإشارة باقتراح الشفرة السيميائية فإن المحكي الشعري ينفتح مباشرة على ضمير سرد يقوّله الراوي الذاتي الجمعي "قال: من ههنا .."، يعود على شخصية "الدليل" التي اخترقت ميدان السرد بوصفها بؤرة السرد المركزية، لكنها مع ذلك تبقى مختفية خلف لسان الراوي وتقود مصيره في الآن نفسه "فمشينا على هديه".

في جملته المقوّلة الثانية "قال: جعت" ينتهي القليل الذي في اليد "بسطنا له زادنا فاستراح" إشعارا بتحولات خطيرة قادمة في مسيرة الحكاية، بالرغم من محاولة الراوي بضميره الذاتي الجمعي "وكنّا" ـ في المكان البعيد نسبيا عن حساسية السرد ـ أن يقلل من ضغط التأثير الطبيعي ـ المكاني "صحراء" على راحة "الدليل"، وتوفير أفضل السبل له لمواصلة رحلتهم من أجل قطع الصحراء نحو فضاء زمكاني آخر يلوح بالحياة والخصب "كنا/هنالك/من حوله/غابة من نخيل".

إذ يبدو أن تأثيث الصوت الشعري تحدد بمكونات معينة لكنها جاءت كثيفة ومشهدية وضعت شعرية السرد على أول وأهم عتبة من عتبات التوتر الحكائي، واغتنت بإشارات موحية تهيئ ذهن المتلقي لاستقبال منعطفات ومفارقات سردية قادمة.

لوحة السرد العنقودي وفلمنة اللقطات الشعرية

تنتقل الحكاية الشعرية في القصيدة نقلة نوعية في مسيرة أسطرة المحكي وشعرنة المؤسطر وتحت مظلة صوت الشاعر المقنّع بالسرد. إذ ترتفع درجة موسّعة ومعمّقة في لوحة شعرية مركبة في مكوناتها الصورية، افترضت القراءة تسميتها بلوحة السرد العنقودي بسبب تشكلها السينمائي المشهدي القائم على منْتجة لقطاتها وفلمنتها في إطار إخراج اللوحة إخراجا شعريا، ينهض على حساسية التصوير والعرض. تشرع اللوحة بافتتاح سردها العنقودي بلقطة وصفية تسهم في إشغال أرضية اللوحة بالمرجعيات الفضائية التي يتكثّف فيها الزمان وينشدّ المكان إلى لقطة تجسّد عنف الطبيعة وقسوتها وعنفوانها، بوصفها عقبة من عقبات الرحلة ومضاعفة الحاجة إلى "الدليل":

... ...

١ـ تخبز الريح أنجمها في الظهيرة

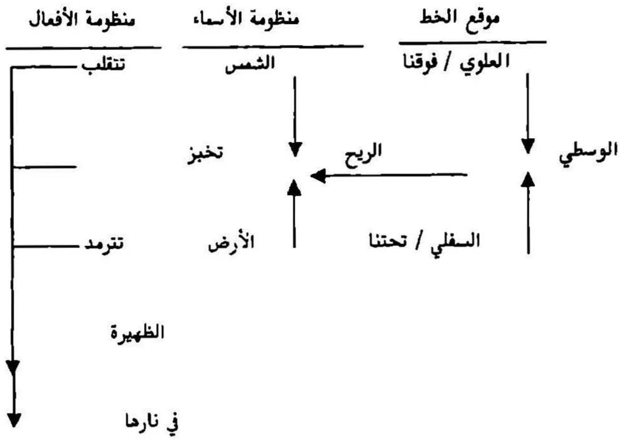
٢ـ والأرض من تحتنا تترمد

٣ ـ والشمس من فوقنا تتقلب في نارها

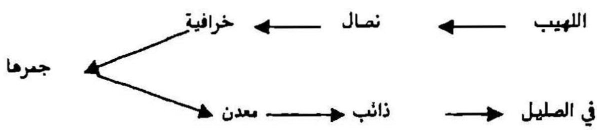
٤ ـ واللهب نصال خرافية

جمرها معدن ذائب في الصليل

تتكون اللقطة من أربعة خطوط صورية حسب الترقيم المشار إليه أمام كل خط صوري، تسير الخطوط الثلاثة الأولى في تواز أسلوبي وفضائي واحد، ويمكن توزيع منظوماتها على الشكل الآتي:



فيصل إنتاجها إلى الخط الصوري الرابع الذي تتكشف دواله الاسميّة عن انبثاقات إيقاعية وإضاءات دلالية ذات مدّ تشكيلي خارق، يجسّد المعنى الشعري تجسيدا أيقونيا:



وبهذا تستكمل اللوحة مشروعها الوصفي المكوّن لأرضيتها، وقد توزعت فيها المرجعيات الفضائية وفرضت زمنها ومكانها وأسلوب تشكيلها وخلفيتها الحكائية، وهي تؤجج فكرة "الدليل" وتزيد من غلوائها في حراجة المشهد.

في اللقطة الثانية يتقدم المشهد خطوة أخرى في مسيرة البحث الماراثونية، في ظل حركات تقاطع وتضاد تعمّق الالتباس، وتعقّد الفكرة، وتضاعف من ضراوة الحلم:

... ...

سنة أورق العشب في لحمنا

.. انطفأ العشب

أينع حلم .. وضلّ صهيل

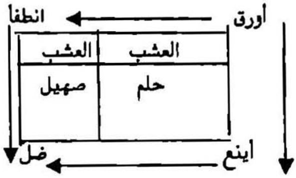
ولا حجرا مهملا كي نقيل

المقابلات الطباقية ـ في تشكيلها الأسلوبي المتبلور بعد الانعطافة الزمنية المحددة بـ"سنة"، والانعطافة المكانية المحددة بـ"في لحمنا" ـ تؤلف الوضع التضادي الجدلي على النحو الآتي:

"أورق العشب × انطفأ العشب"

و"أينع حلم × ضلّ صهيل"

وتوعز لمنظومة الأفعال العمل باتجاه نشاط رمزي جدلي دائري في حركة الدوال الفعلية الأربعة:



يفضي النشاط الرمزي الجدلي إلى نفي صورة حلمية متخيلة "لا حجرا مهملا"، يسعى الراوي الجمعي إلى افتراضها محطة رمزية للراحة "كي نقيل"، محكوم عليها عبر "لا" النافية بالعودة إلى الواقعية الرملية لرؤيا المكان وحساسيته "صحراء"، وقتل حلم الإشراق والاستيلاد "أورق/ أينع" بالراهن المقفل على عتبة المكان "انطفأ / ضلّ".

يخرج ضمير الراوي الذاتي الفردي من عباءة الراوي الذاتي الجمعي في اللقطة الثالثة، عازلا فضاء اللوحة كاملا ومنسحبا إلى فضائه الشديد الذاتية والخصوصية:

... ...

خذي قامتي واستريحي قليلا

أنا طلل في هواك يسيل

في محاولة لكسر جمود الفضاء الجمعي واجتراح ملاذ عاطفي، ينطوي على مرونة يطلّ فيها صوت الشاعر المقنّع من خلف قناعه ليحدث شرخا وجدانيا أشبه بـ(الواحة)، المشغولة بالتعقيد والالتباس والتداخل والضياع والخضوع لسلطة "الدليل" واستبداده، فتتمظهر في هذه اللوحة شخصية الراوي الذاتي الفردي وهي تحاور إحدى النساء الثلاث. ولعل في فعالية التحول الإيقاعي من "المتدارك" إلى "المتقارب" ما يشي بتحول مشهدي تبدو فيه اللقطة المشحونة بالمناجاة العاطفية العميقة وكأنها تغرّد خارج سرب اللوحة ولاسيما في التشكيل الطباقي ذي الطاقة الأسلوبية العالية المتمثل أولاً في الصورة العمودية لـ"قامتي" وهي توفر ظلا وارفا وحسيا للمرأة "استريحي قليلا". وثانيا بالصورة الأفقية الهادئة الجريان لـ"هواك يسيل" وهي توفر أمانا واحتضانا وحراسة للراوي المختزل إلى "أنا ـ طلل". وتستكمل اللوحة العنقودية سلسل لقطاتها بعودة الراوي الذاتي الفردي إلى حضن ذاتيته الجمعية، بعد تلاشي حلمه الفردي واستيقاظه على دفء الجماعة المزدان بالعزيمة والقوة :

... ...

ولم يك فينا الذي يتهاوى

ويبكي لأن الطريق طويل

فتقفل اللوحة سردها العنقودي على لوحة احترازية تتمخض عنها اللقطات المنتجة المفلمنة، لدعم المسيرة السيرية بعد أن تكشّفت عن كونها السبيل الوحيد الأمثل لخوض مغامرة البحث من أجل تحقيق حلم الوصول. لكن ثمة لقطة تتعلق على نحو ما بفضاء اللوحة العنقودية وكأنها ملحقة بها، ينشغل فيها الراوي بوصف الحال الاستثنائية لـ"الدليل"، وهو يتماهى مع ذاته ويعبّر عن قدراته وطاقاته الجبارة في المعرفة والاستدلال، لإقناع الحس الجمعي بقدرته على الوصول وربما لترويعه في الوقت نفسه:

... ...

كان ينشد مشتعلا في الظلام
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له:
يا جميل

فيطلق الراوي صوت "الدليل" يتردد أشبه بالصدى في فضاءات اللوحة والمشهد الشعري عموما وهو ينشحن بمنظومة عمل فعلية درامية تدور على شكل حلقات حول أنويته المنشِدة "أنا" اللافتة والمثيرة للانتباه "يقلّب/ يستلّ/ يمسح/ يغني"، وتخترق منظومة المكان المزمّنة المتحدية في سياق توازي مفرداتها وهيمنتها الدلالية "البراري/ النجم/ الليل"، ليخرج صوت "الدليل/ أنا" من فضاء الصراع والحوار والتحدي إلى فضاء الغناء "ويغني ـ له/ للنجم"، بوصفه أحد أهم آلياته المضمونة في الاستدلال الليلي مناديا إياه ومتغزلا فيه: "يا جميل".

لحظة التوتر السردي وصوت الحدث الشعري

ترتفع الحكاية إلى أعلى مراحل توترها السردي، ويدخل المحكي فيها فضاء الأسطرة الذي ينفتح بدوره على إيقاع صوت الحدث الشعري ليتشعرن به وهو يعمق الحساسية الرمزية للمراوحة الصوتية والفعلية بين صوت الراوي الذاتي الجمعي وصوت "الدليل" المقوّل والمسيِّر والمهيمن:

... ...

وسرنا على هديه
قال: جعت
اختلينا بأرواحنا ..
فذبحنا له واحدا
ستة .. وثلاث نساء ..
وطفل .. ويوم عويل
ليلة .. ليلتان
هوى
قال: جعت
ذبحنا له امرأة
قال: جعت
وحدّق في الطفل:
أكله قبل أن يفسد الطين فيه ويكبر
طفلا هزيل
وسرنا على هديه

اللازمة التي تحدّ اللوحة من أعلى وأسفل "وسرنا على هديه" ـ وكأنها تحتضن لحظة التوتر السردي وتباركها ـ تفسر هيمنة "الدليل"، وامتثال صوت الأنا الجمعي امتثالا تنعدم فيه الإرادة

تماما. وبين سقف اللازمة وأرضيتها يبدأ العدد "١١" بالتناقص أمام شراهة الجوع في صوت "الدليل"، إذ إن لازمة أخرى تبدأ بالتمظهر وخلق مساق جديد لأسطرة المحكي " قال: جعت".

لذا كان الراوي الذاتي الجمعي بتشكيله الصوتي الكلي يفقد جزءا من عمق الصوت وقوته فيه كلما حدث نقص في المجموع، على النحو الذي دفعه - في أول لحظة توتر سردي بعد فقدانه أول الرجال "فذبحنا له واحدا" - إلى الالتفات إلى المتبقي والتصريح به "ستة/ثلاث نساء/طفل"، واضعا بدل الرجل المفقود "يوم عويل". لأن لحظة التوتر السردي الأولى في الحكاية هي أخطر اللحظات وأشرسها وأعنفها، فضلا عن كونها المفتاح السردي السحري لاندفاع الحكاية على سكة النسق، والتقليل شيئا فشيئا من فداحة الحدث المرتبط بضرورة مواصلة المسيرة الماراثونية الدموية لتحقيق حلم الوصول. وهذا ما يجعل الصوت الراوي يختفي خلف مأساوية الحدث ليروي حكايته على نحو أقل توترا في اللحظة الثانية "ذبحنا له امرأة"، لا يدفعه إلى الإعلان عن العدد المتبقي، ثم ليذهب مباشرة إلى اللحظة الثالثة التي يرثي فيها للطفل الوحيد الذي بغيابه تختفي فئته من مشهد اللوحة، ويقتصر على ما تبقّى من أعداد الرجال والنساء.

يتضاءل صوت الأنا الجمعي في اللوحة بعد أن يختزل العدد إلى اثنين، وفي العدد اثنين إشارة استرجاعية إلى الراوي الذاتي الفردي الذي تقمّص صوت الأنا الجمعي طيلة مسيرة الحكي، مقترنا بامرأة كان قدّم لها قامته في لقطة سابقة لتستريح قليلا ولتسيل أناه الطللية في هواها:

... ...

لم يكن قد تبقّى سوى اثنين

قال سأبقي عليك لتتبعني

ولتشهد أني وصلت

وأني اختتمت الرحيل ..

وهنا يشهر "الدليل" رغبته باقتناص ثاني (الراوي) ليبقى (الراوي) الوحيد شاهدا على الوصول واختتام الرحيل، وكأن "الدليل" يعمل لحسابه الشخصي ومجده الذاتي، وما العدد البشري الذي رافقه في الرحلة سوى وقود لإدامة المسيرة وديمومتها.

عند هذه اللحظة السردية الحرجة لا يتبقّى في ساحة اللوحة إلا صوت الراوي الذاتي الفردي العاري من جنسه، في مواجهة صوت "الراوي" وقد تسلّم دفّة المسيرة والاستدلال والسرد معا.

ففي الوقت الذي كانت فيه اللازمة بمنطقها الراوي الجمعي المتمظهر "وسرنا على هديه" تعبيرا عن وجود قائد هو "الدليل"، ومجموعة بشرية تتناقص شيئا فشيئا، فإنها تتحول إلى "سرنا" خلوا من "هديه" لأنه لم يتبقّ في راهن المسيرة وساحتها سوى الراوي و "الدليل":

وسرنا ..

ولكنه قال : جعت

استدار إلى جثتي هائجا

عبر ظلي النحيل

وفي الانقضاض على صوت الراوي الذاتي "جثتي/ ظلي النحيل" يكون صوت "الدليل" قد التهم الأصوات المرافقة له جميعا، وبقي صوته الوحيد في فضاء اللوحة والمشهد الشعري عموما، حيث يبلغ المحكي أوج أسطرته وتصل الفكرة إلى منتهاها بعد أن يفرغ الرمز كل مؤونته الرمزية في باطنها ويغذّي جسدها بشفراته.

إلا أن لوحة الإقفال الشعرية تنطوي على مفارقة سردية تمثل حيلة من حيل السرد الشعري في القصيدة، إذ إن السارد الذاتي الذي تحوّل من سارد ذاتي جمعي، إلى سارد ذاتي مشارك (مع صوت الدليل)، ثم إلى سارد ذاتي صافٍ ـ ما يلبث أن يختفي في "عبر ظلي النحيل"ـ يضطر لحل الإشكال السردي في لوحة الإقفال إلى التحول إلى سارد موضوعي/ كلي العلم لسبب تقني يتعلق بآلية إنهاء الحكاية:

... ...

هكذا

لم يصل في آخر الأمر

غير الدليل.

ليصوّر لحظة أسطرة المُحكي المجسدة لرمز الحكاية الباطني، ويعيد الصوت الشعري إلى منطقة الشاعر بعد سلسلة أقنعة احتال بها على المروي، وصولا إلى لوحة إقفال ينفرد بها الدليل "غير الدليل" تناظر لوحة العنوان المقفلة أساسا على "الدليل" صوتا وصورة.

الهوامش:

(١) شعرية طائر الضوء، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ٢٠٠٤: ١٧٠ ـ ١٧٣، وقد عبّر الشاعر إبراهيم نصر الله عن أهمية هذه القصيدة لديه في رسالة بعثها إلى الكاتب بتاريخ ١٢/ ١٠/ ٢٠٠٤ بأنها أحب قصائده إليه.

(٢) استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي، بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، عمان، ١٩٩٨: ١٦٧، وينظر أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١: ١١٩.

(٣) قوة الشعر، جيمز منتن، ترجمة محمد درويش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١. ٢٠٠٤: ١٧٧.

(٤) من تجليات الخطاب الأدبي، حمادي صمود، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس ط١. ١٩٩٩: ٨٩.

(٥) الشعر العربي الحديث ـ دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط١، ١٩٩٨: ١١٥.

(٦) جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان ط١، ٢٠٠٠: ١٥٠.

صناعة الثقافة وتشكيل الوعي الإنساني

هاني خميس

لقد تنامى دور صناعة الثقافة Culture Industry "وسائل الإعلام" في العصر الحديث في نشر المعرفة وتداول البيانات والمعلومات – تلك البيانات والمعلومات التي تحدد معتقداتنا ومواقفنا تجاه قضايا مجتمعاتنا – خاصةً مع التطورات الحديثة في مجال تكنولوجيا الاتصالات وإطلاق الأقمار الصناعية وانتشار القنوات الفضائية واستخدام الحاسوب وشبكة الإنترنت. وإذا كان دور صناعة الثقافة من خلال كل ما سبق يتركز حول نشر المعرفة فلنا أن نتساءل: هل يقتصر دورها على ذلك أم يتعدى إلى أن تستخدم في فرض الهيمنة وتشكيل وعي الأفراد داخل المجتمعات التي يعيشون فيها؟ وفي ضوء ذلك فإن هناك عددا من التساؤلات يطرحها الباحث في هذا المقال، مؤداها: ما مظاهر صناعة الثقافة في المجتمع؟ وما الوسائل التي تلجأ إليها لدعم أيديولوجيا النظام السياسي؟ وما وظيفتها ودورها؟ وإلى أي حد تسهم في دعم الاستقرار في المجتمع؟ وسوف نجيب عن تلك التساؤلات من خلال تناول موقف النظرية النقدية Critical theory في كتابات مدرسة فرانكفورت[1] من تلك القضية.

فإذا ما حاولنا أن نستعرض مظاهر صناعة الثقافة نلاحظ أن هوركهايمر وأدورنو ـ وهما من أبرز رواد النظرية النقدية في علم الاجتماع ـ قد أشارا في مؤلفهما "جدل التنوير" إلى أن الثقافة أصبحت في ظل الفاشية والرأسمالية الصناعية الحديثة بمثابة صناعة، وأن العقلانية التكنولوجية قد جعلت من تكنولوجيا صناعة الثقافة أداة لتحقيق السيطرة والتحول نحو النمطية Standardization (بمعنى صياغة نظام موحد)؛ فالثقافة أصبحت بمثابة منتج مثل أي منتج آخر، وأن مؤلف الأدب والموسيقى لم يعد يتعالى ويسمو ببيئته، بل أصبح عضوا في مجتمع صناعة الثقافة [2]. فصناعة الثقافة تقوم بدمج القديم والمألوف في شكل جديد. ويؤكد أدورنو أن المنتجات الثقافية – من فن وأدب وموسيقى وأفلام ودراما ومسرح وصحافة – يتم صياغتها للجماهير من أجل الاستهلاك ووفقا لغاية محددة. فصناعة الثقافة تقوم بدمج الأفراد في المجتمع. فالإنسان ليس ملكًا Not King كما تدعي صناعة الثقافة، وإنما أصبح ثانويًا. ويذهب أدورنو إلى أن صناعة الثقافة تقوم برسم صورة مكررة من الوجود القائم[3]، حيث تعمل على دعم ما هو قائم دون تغيير.

وتعمل صناعة الثقافة من خلال التكرار والإعادة، فخصائص التجديد والابتكار لم تعد تهدف إلى أكثر من مجرد تكوين نسخة متكررة من الجماهير: فالحكم على نوعية الثقافة وجودتها أصبح يتحدد من خلال مدى قدرتها على هدم الخيال والابتكار[4]. وفي هذا الصدد يؤكد أدورنو على أنه أصبح من المتعارف عليه قيام علماء الاجتماع والثقافة بالتنبيه على تراجع أهمية صناعة الثقافة، بينما يشار إلى الأهمية الكبرى لدورها في السيطرة والهيمنة على وعي مستهلكيها[5].

ومن ناحية أخرى يذهب كل من هوركهايمر وأدورنو إلى القول بأن "وقت الفراغ Leisure لم يعد مختلفاً عن وقت العمل": فالإنسان في وقت الفراغ أصبح مُجبرًا على قبول ما يقدم له من منتج ثقافي. فصناعة الثقافة قد سلبت الإنسان وظيفته، وصنّاع وسائل الترفيه يعرفون أن منتجاتهم سوف يتم استهلاكها؛ لأن لكل منها جمهوره، فالمستهلكون يمثلون طبقة العمال والموظفين والفلاحين وأفراد الطبقة الوسطى داخل النظام الرأسمالي، فهم ضحية لما يتم عرضه عليهم، وبناء على ذلك فعليهم أن يتقبلوا ما يقدم لهم بشكل طبيعي ودون إبداء أية معارضة أو مقاومة. ووفقا لما يراه هوركهايمر وأدورنو فإن صناعة الثقافة تقدم للجماهير ما تراه مناسبا لهم، وفي ظل ذلك الوضع يضطر المستهلكون من الجمهور إلى استهلاك ما يقدمه لهم المنتجون[6]. وتكون النتيجة إعادة إنتاج الشيء مرات عديدة دون القيام بالتجديد والابتكار. ونستطيع أن نلاحظ أن هناك سلطة دائمة تقوم باختيار المواد الثقافية ووضع قائمة بالسلع الثقافية التي سيتم عرضها على الجماهير التي تتفق مع متطلبات النظام السياسي القائم في المجتمع من أجل المحافظة على الأوضاع السائدة دون تغيير.

وتكمن سلطة صناعة الثقافة في تحديد ما سيتم عرضه على الجماهير؛ إذ يبقى المشاهدون غير قادرين على التحكم فيما يشاهدونه، وفي الوقت نفسه تتحكم هذه الصناعة في متعة الإنسان ورغبته الحقيقية في قضاء وقت الفراغ بشكل مفيد، حيث لا يتوقع أن يكون هناك أي تفكير مستقل من جانب المشاهدين، حيث يُملي عليهم المنتج الثقافي طريقة التفكير وردود الفعل. وبالنسبة لمن يذهب للسينما بشكل دائم، فإنه يلاحظ أنه لا توجد أية فروق بين ما يشاهده اليوم، وما شاهده بالأمس، وما يتوقع أن يشاهده غدا: فكاتب السيناريو يسير على الخط نفسه ولا يحيد عنه، وبذلك نرى أنفسنا أمام أفلام وأعمال فنية وثقافية لا تقدم لأفراد المجتمع أي معنى وليس لها هدف أو قيمة. فالأغاني لا تهتم بالمعنى، والأفلام السينمائية لا تعطي للجماهير فرصة اتخاذ القرار ووضع الحل، وأيضا الذهاب للمسرح لا يعد دخولاً إلى عالم الأحلام — كما كان من قبل — طالما لم يقدم ما يضيف جديدا إلى عقول المشاهدين[7]. فالأعمال الفنية التي يتم تقديمها من خلال وسائل الإعلام لا تنمي روح التجديد والابتكار والنقد لدى عقول أفراد المجتمع، بل تعمل على ـ دعم وتأييد ـ ما هو قائم في المجتمع من نظم ومؤسسات، وذلك دون القيام بالتغيير أو حتى إبداء المعارضة تجاه تلك النظم والمؤسسات.

ومن أمثلة صناعة الثقافة المؤثرة في تشكيل وعي الأفراد داخل المجتمع يؤكد لنا هوركهايمر وأدورنو دور المذياع باعتباره أحد عناصر الثقافة الجماهيرية؛ حيث إن له من الخصائص ما يميزه عن العناصر الأخرى. فالتركيب الفني للنظام الإذاعي يجعله بمنأى عن الترويج لأية انحرافات مثل التي نشاهدها في الأفلام، ومن ثم فإن المذياع يعتبر مستقلاً بذاته وله خصائصه الفردية. فالمذياع يعبر عن صوت الأمة، حيث يظهر ذلك واضحا في الخطابات القومية المؤثرة في الإذاعة التي كانت تخترق كل مكان في المجتمع. فلقد كان المذياع وسيلة لنشر أفكار النظام الفاشي في المجتمع الألماني ومعتقداته من أجل بسط سيطرته على أفراد المجتمع[8].

وفيما يتعلق بموقف هربرت ماركيوز من صناعة الثقافة، نجد معارضته لمنظري نهاية الأيديولوجيات حيث يذهب إلى أن الرأسمالية المتقدمة أكثر إغراقاً في النزعة الأيديولوجية مقارنة بغيرها من النظم الرأسمالية السابقة. فالأيديولوجيا المحافظة تخترق عمليات الإنتاج والاستهلاك

والثقافة والفكر وكل أشكال الحياة اليومية. فالسلع المادية والإعلام الجماهيري ومراكز التسوق وكل مظاهر المجتمع الاستهلاكي لها دور في تشكيل حاجات وطموحات الأفراد. فالأيديولوجيا المحافظة اندمجت داخل الأساس المادي للمجتمع وأصبحت بمثابة بناء فوقي يتعامل مع الوعي والأفكار، فلقد أوجدت الثقافة شكلاً جديدًا من السيطرة داخل الرأسمالية المتقدمة وأصبحت تحظى بوظائف اجتماعية مهمة لكونها أداة للضبط الاجتماعي. والأكثر من هذا – كما يذهب ماركيوز – فإن الثقافة أصبحت جزءا لا يتجزأ من النظام السلعي. ويؤكد ماركيوز أن الفن الذي كان بمثابة قوة رفض كبيرة ومعارضة ضد ما هو قائم. أصبح اليوم مندمجا داخل ما أسماه "المجتمع ذو البعد الواحد One Dimension Society"، إذ أصبح بلا فائدة وثانوي الأهمية والتأثير، وتحليلات ماركيوز لوسائل الإعلام تؤكد أنها تقوم باستخدام لغة البعد الواحد، وذلك لإخفاء التناقضات الموجودة داخل المجتمع ومحاولات تقييد الفكر النقدي المعارض وتقييد المناقشات الحرة. فهذه اللغة تحاول السيطرة على المستمعين من خلال أوامر النظام السياسي وتقييد الفكر والحوار النقدي. ويذهب ماركيوز إلى أن مفهومات مثل: الديمقراطية والحرية والمساواة يتم استخدامها في البلدان الرأسمالية لدعم المجتمع الطبقي والعبودية واللامساواة، بينما نجد مفهومات مثل الاشتراكية وديمقراطية العمال تم استخدامها في البلدان الشيوعية (سابقًا) لدعم سيطرة ديكتاتورية الحزب(٩).

وهكذا، نلاحظ أن الاهتمام الأساسي عند ماركيوز يتركز في دراسة العلاقة بين كل من صناعة الثقافة – وخاصة الفن – والسياسة، ويتجلى هذا في مقالة له بعنوان "الطابع الداعم للثقافة" Affirmative character of culture . فالاهتمام الأساسي في هذا المقال كان يتركز حول الكشف عن انهيار دور الثقافة، بالإضافة إلى الميل للنظر إلى الفن على أنه بمثابة ضحية داخل هذا المجتمع الصناعي المتقدم (سواء أكان رأسماليا أم اشتراكيا). فالفن عند ماركيوز كان بمثابة الملاذ الأخير للنقد والمعارضة داخل المجتمع. ولقد كان مفهوم الثقافة الإيجابية يشير إلى الأبعاد الفكرية والروحية للعالم مثل الفلسفة والدين والفن، التي تمثل أهمية أكثر قيمة من الأبعاد المادية. فالثقافة تتكون من التعبير المثالي عن الآمال والرغبات والطموحات التي تولد توترًا وتناقضًا بين ما هو قائم وما يجب أن يكون. فالعالم الثقافي عالم إيجابي يؤكد تحقيق – وسيادة – أفكار الجمال والسعادة، والانسجام، والتسامح، والصدق، والحب، والسعادة الإنسانية. ويفترض أن مجال الثقافة الإيجابية بمثابة طبيعة نقدية من خلال المحافظة على تحقيق الحياة الأفضل، وأيضا من خلال نقد المجتمع على نحو ضمني عند فشله في الوفاء بوعود الثقافة الإيجابية ويؤكد ماركيوز أن الثقافة البرجوازية – حتى وإن كانت ذات طابع إيجابي – ستظل تعارض الجوانب المادية والتجارية للمجتمع المدني وتناقضها(١٠).

ومن ناحية ثانية يشير ماركيوز إلى أن الطبيعة المتسامية للفن قد توقفت وانهارت. وهذا يرجع إلى عملية التشيؤ Reification . فصور الخيال تماثلت مع التنظيم العقلاني للنظام السياسي والاجتماعي القائم. فلقد تحول الفن إلى لغة البعد الواحد، فالوضعية Positivism والتشيؤ يؤكدان سلطتهم على كل اللغات والفنون. وسياسات الفن – كما يؤكد ماركيوز – يجب أن تظل منفصلة عن النشاط السياسي، حيث يجب أن تتبع فلسفة الجمال Aesthetic التغير السياسي الذي يعد بمثابة شرط مسبق للفن بوصفه شكلاً من أشكال الواقع. فالسياسة وعناصرها المتمثلة في القوة والإجبار والقمع والسيطرة تقوم بتشويه الفن(١١). وفي هذا الشأن يذهب أدورنو إلى أن الفن الحديث أصبح فنا مجردا، وذلك مثل العلاقات بين الناس. فالفن يجب أن يكون حديثا وثوريا. وذلك من خلال قدرته على استيعاب نتائج التحول نحو التصنيع داخل نظام العلاقات الرأسمالية للإنتاج(١٢).

وبعد أن تم تناول مظاهر صناعة الثقافة، فإنه يجب توضيح وسائلها، حيث تعتمد صناعة الثقافة على تسويق منتجاتها من خلال الدعاية، إذ إنها عرضة للتبادل مثل أي سلعة يتم استهلاكها من قبل الجماهير والترويج لها يكون من خلال الدعاية. فالدعاية والإعلان يلعبان دور المرشد للمستهلك حتى يستطيع أن ينتقي أفضل الأشياء، حيث تصبح عملية الاختيار ميسرة لدى أفراد المجتمع. ويؤكد كل من هوركهايمر وأدورنو دور استخدام الدعاية والإعلان في تسويق المنتجات الاستهلاكية والترفيهية التي تلعب دورًا مهما في إخفاء الفروق والتناقضات الطبقية بين أفراد المجتمع. فالدعاية وصناعة الثقافة يستخدمان تقنيات وآليات متشابهة تعتمد على الخداع والتكرار وذلك لعرض المنتجات والترويج لها(١٣).

وتحاول صناعة الثقافة أن تجعل من نفسها رمزا للسلطة، وتعبيرًا عن النظام السائد؛ إذ تحاول أن تسير وسط الصخور دون أن تصطدم بالواقع. وتعترض صناعة الثقافة على الانتقادات الموجهة لها وكذلك الموجهة ضد العالم الذي تمثله، فصناعة الثقافة تلعب دورا مهما في ترويض الرغبات الثورية والنقدية تجاه المجتمع الذي يعيش فيه الأفراد: فإذا كان جميع أفراد المجتمع يعيشون تحت سيادة النظام السياسي والاقتصادي الذي يقيد حريتهم، فإن صناعة الثقافة تؤكد تبعية الفرد للمجتمع والنظم والاتجاهات العامة التي يحددها القادة في هذا المجتمع. فالإنسان أصبح داخل المجتمع مجرد فرد تابع للسلطة أو القوة الأكبر التي تسيطر عليه وتجعل وجوده ليس له أهمية(١٤).

ويتضح موقف إريك فروم من صناعة الثقافة، من خلال إشارته إلى وسائل صناعة الثقافة، وفي هذا الصدد يؤكد أن وسائل الإعلام بمثابة عنصر حاسم في إمكانية تشكيل ديمقراطية حقيقية ذات فاعلية داخل المجتمع. ومن ثم يجب أن تكف عن حجز الحقائق أو تزييفها، وذلك على الرغم من أن ذلك ضرورة من ضروريات الأمن القومي. فالصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون تقوم بإنتاج سلعة وهي الأخبار من مادة مهمة وهي الأحداث. فالأخبار هي السلعة التي يمكن تسويقها، وأجهزة الإعلام هي التي تحدد الحدث الذي يمكن أن يتحول إلى خبر. فوسائل الإعلام — كما يؤكد فروم — ليست إلا سلعة جاهزة تقوم بتناول الحدث بنظرة سطحية، ولا تكاد تعطي للأفراد أملا في الوصول إلى الأسباب والجذور. ومن ناحية أخرى يؤكد فروم ضرورة قيام صناعة الثقافة — من خلال وسائلها المختلفة — بنشر الحقائق كاملة وبحدق ودون تزييف للوعي(١٥).

ولنا أن نتساءل عن وظيفة صناعة الثقافة داخل المجتمع، حيث إنها تقوم بتزييف وعي الجماهير من خلال وعودها بأنها سوف تقوم بتقديم الجديد من أفكار وأعمال جديدة تثير المنفعة وتنمي روح التجديد والابتكار والنقد لدى الجماهير بشكل مستمر، ويعد هذا وعداً وهميًا لا يتم تحقيقه في الواقع؛ إذ تقوم بإخفاء الحقيقة وتعمل على تقديم أعمال فنية لمجرد التسلية والترفيه. وهذا ما يتضح في هبوط مستوى الحب إلى درجة دنيا في العلاقات الغرامية الجنسية والسماح بإنتاج أعمال سينمائية هابطة تثير غرائز الجماهير(١٦). فصناعة الثقافة تقوم بإخفاء الوعي الثوري والتفكير النقدي لدى أفراد المجتمع من خلال الأعمال الفنية والبرامج الترفيهية والسياسية التي تقدم من خلال وسائل الإعلام وتعمل على تزييف الحقائق وبث معلومات وحقائق لا ترتبط بالواقع الاجتماعي الذي يعيشونه داخل مجتمعهم.

"وفي هذا الشأن يؤكد كل من هوركهايمر وأدورنو على دور صناعة الثقافة في تشكيل اتجاهات وسلوكيات الأفراد، حيث فقدت الشخصية الإنسانية حريتها في التعبير عن ذاتها وآرائها بحرية وموضوعية، وهذا يعد برهانًا على انتصار جانب الدعاية في صناعة الثقافة التي تجبر الأفراد على شراء منتجاتها وذلك بغض النظر عن الجدوى والقيمة الفعلية لتلك المنتجات"(١٧).

ومن ناحية ثانية يذهب ماركيوز إلى أن وسائل الاتصال الجماهيري تقوم بدور "الوساطة بين السيد والعبد، كما يؤكد أن صناعة الثقافة تقوم بصياغة عالم الاتصال الذي يترجم فيه السلوك أحادي البعد، ولغة هذا العالم هي لغة توحّد وتوحيد، وترتقي عمليا بالفكر الإيجابي وتتصدى منهجيا للأفكار النقدية والمعارضة"(١٨).

ومن النتائج الأخرى لصناعة الثقافة يؤكد هابرماس فقدان الثقافة لاستقلاليتها في مجتمعات ما بعد الليبرالية، واندماجها داخل آلية النسق الإداري الاقتصادي. ويشير هابرماس إلى دور وسائل الإعلام Mass Media في قيامها بفرض الإذعان على الأفراد وخضوعهم للتنظيمات السياسية داخل المجتمع، فتطور القوى الإنتاجية والفكر النقدي قد تحركا في طريق يائس وغير فعال لتحقيق أي دور إيجابي، وذلك من خلال سيطرة وسائل الإعلام على عقلية الأفراد واتجاهاتهم. ويشير هابرماس – في هذا الصدد – إلى ما أسماه "بالمجتمع المدار بطريقة كلية" The wholly Administrated society وهذا ما حفز فروم – من خلال علم النفس الاجتماعي التحليلي – على القيام بتفسير كيفية خضوع الوعي الفردي للمتطلبات الوظيفية للنسق Functional Requirements(١٩).

وتجدر الإشارة إلى اتفاق هابرماس مع كل من هوركهايمر وأدورنو في تأكيدهما الاندماج الكلي للوعي لدى أفراد المجتمع مع النظام السياسي من خلال وسائل الإعلام، وفحص الأشكال الجديدة لصنمية السلع (الولع بالسلع) Commodity Fetishism وارتباطها بصنمية الأعمال الفنية وتحويلها إلى بضائع ثقافية، وارتداد متعة الفن إلى تسلية ذات طابع استهلاكي وإداري Managed and consumption Entertainment(٢٠).

وعلى الرغم من الانتقادات المقدمة من جانب رواد النظرية النقدية لصناعة الثقافة ودورها في تشكيل اتجاهات الإنسان ووعيه بما يتفق مع متطلبات النظام السياسي في المجتمع، والقيام بإخفاء التناقضات الموجودة داخل المجتمع، بالإضافة إلى عدم السماح بالنقاش الحر والفكر والحوار صاحب الطابع النقدي، إلا أنه يمكن القول – كما يؤكد هوركهايمر وأدورنو – إن صناعة الثقافة في المجتمع الديمقراطي لا يمكنها أن تعمل على إعاقة نمو الاستقلال الفردي والوعي النقدي وتطورهما، وهذا ما أطلق عليه هابرماس "المجال العام" Public Sphere- الذي يعد مجالاً حيويًا للحوار النقدي لدى المفكر. فالمجال العام يعرفه هابرماس بأنه "ظاهرة اجتماعية مثل النشاط الجمعي أو الفعل السياسي، ولكنه ليس مثل المفاهيم السوسيولوجية التقليدية للنظام الاجتماعي، فالمجال العام لا يمكن النظر إليه على أنه تنظيم أو منظمة أو حتى إطار من المعايير، وذلك من حيث وجود كفاءات مختلفة وأدوار وقواعد بنائية وتنظيمية، فالمجال العام يُفهم على أنه شبكة من المعلومات الاتصالية ووجهات النظر" (آراء تعبر عن اتجاهات سلبية أو إيجابية)(٢١). ويتضح من ذلك التعريف أن المجال العام يتيح الفرصة للقيام بالنقاش والحوار الديمقراطي ذى الطابع الحر، وذلك من خلال اللقاءات الشعبية والندوات والنشر في الصحف والمجلات والكتب ومع التطورات الحديثة في تكنولوجيا الاتصال نجد النشر على صفحات الشبكة العالمية (الإنترنت).

وفي ضوء ما سبق فإن صناعة الثقافة – من خلال آلياتها ووسائلها – تستخدم من جانب النظام السياسي لتقرير شرعية النظام القائم دون تغيير، وأيضا توظف لنقل أفكار الطبقة الحاكمة ومعتقداتها حيث تتحكم تلك الطبقة في صناعة الثقافة من خلال تحديد ما يتم عرضه أو نقله لأفراد المجتمع، وذلك من خلال فرض الرقابة على ما يبث من خلال وسائل الإعلام. وعلى النقيض مما سبق فإنه إذا أردنا أن نعمق الديمقراطية في المجتمعات الإنسانية فلابد من إتاحة المجال للحرية السياسية ونشر الحقائق بكل صدق ونزاهة في وسائل الإعلام دون تزييف أو تشويه

لتلك الحقائق، وذلك حرصاً على مبدأ الشفافية والنقاش الحر لكل قضايا المجتمع، الأمر الذي يعزز من أهمية المشاركة السياسية الجادة والتي تسهم في إتاحة الفرصة للتعبير عن آراء أفراد المجتمع دون قيد أو شرط حول قضاياهم الحياتية والمصيرية سواء على المستوى المحلي أو القومي أو الدولي.

الهوامش:

---

(١) تعد النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من أبرز الاتجاهات النقدية التي برزت في علم الاجتماع خلال العشرينيات من القرن العشرين والتي ظهرت بوصفها رد فعل لأزمة الماركسية، ثم تطورت بعد ذلك واتجهت إلى دراسة المجتمع الرأسمالي في شموليته من حيث الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية: ومن أبرز روادها: ماكس هوركهايمر (١٨٩٥ - ١٩٧٣) MaxHorkheimer وتيودور أدورنو (١٩٠٣- ١٩٦٩) Theodor. W. Adorno وهربرت ماركيوز (١٨٩٨ - ١٩٧٩) Herbert Marcuse واريك فروم (١٩٠٠-١٩٨٠) Eric-Fromme ويورجين هابرماس (١٩٢٩-) Jurgen-Habermas.

(2) Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, Translated by: John Cumming, New York: Herder and Herder, 1972, PP. 121-123.

(3) Theodor. W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", New German Critique, No. 6. Fall 1975, PP. 12-13.

(4) Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, *Op. Cit.*, P. 140.

(5) Theodor. W. Adorno, *Op. Cit.*, P. 15.

(6) Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno, *Op. Cit.*, PP. 124-135.

(7)Ibid., PP. 138,139.

(8)Ibid., PP. 158,160.

(9) Douglas Kellner, Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism, Los Angeles-Berkeley: University of California Press, 1984, PP. 255,258.

(10) Morton Schoolman, "Marcuse's Aesthetics and the Displacement of Critical Theory", New German critique, No. 8, Spring 1976, PP. 54, 55.

(11) Ibid., PP. 66, 67.

(12) Theodor. W. Adorno, Aesthetic Theory, Translated by: C. Lenhardt, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, P. 74.

(13) Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, *Op. Cit.*, PP. 161-163.

(14) Ibid., PP. 148-153.

(١٥) إريك فروم، الإنسان بين المظهر والجوهر: نمتلك أو نكون، ت: سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٠، ١٩٨٩، ص ص٢٠٩-٢١١.

(16) Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno, Dialectic of Enlightenment, *Op. Cit.*, PP. 135-142.

(17) Ibid., P. 167.

(١٨) هربرت ماركيوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ت: جورج طرابيشي، الطبعة الثانية، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧١، ص ١٢٢.

(19) Jurgen Habermas, The Tasks of a Critical Theory of Society, In: Paul Connerton (ed.), Critical Slciology: Selected Readings, England: Penguin Books, 1976. *Op. Cit.*, PP. 293-296.

(20) Jurgen Habermas, The Theory of Communication Action, Reason and the Rationalization of Society, Translated by: Thomas McCarthy, Vol. 1, Boston: Beacon Press, 1981, P. 370.

(21) Jurgen Habermas, Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy, Translated by: William Rehg, Cambridge: Polity Press, 1992, P. 360.

المتابعات

دوريات

بريطانية وأمريكية

ماهر شفيق فريد

ج. م. كوتزى يتحدث عن وليم فوكنر :

من الشائق دائما أن نقرأ ما يقوله أديب كبير عن أديب مثله، يسامته قامة أو يفوقه. وعلى صفحات "جريدة نيويورك لمراجعة الكتب" The New York Review of Books (٧ أبريل ٢٠٠٥) كتب روائى جنوب أفريقيا المولود فى ١٩٤٠ الحاصل على جائزة نوبل للأدب فى عام ٢٠٠٣ جون ماكسويل كوتزى عن روائى آخر كبير هو الأمريكى وليَم فوكنر (١٨٩٧-١٩٦٢) الحاصل على الجائزة نفسها فى ١٩٤٩.

ومناسبة المقال هى صدور كتاب عنوانه "زمن واحد لا يبارى : حياة وليم فوكنر" من تأليف جاى باريني، الناشر : هاربر كولنز، فى ٤٩٢ صفحة.

يقول كوتزى : لقد عبر فوكنر، فى إحدى رسائله إلى سيدة صديقة، عن دهشته من أن يكون قد أنجز ما أنجز على الرغم من ضآلة تعليمه الرسمى وافتقاره إلى أى شهادة جامعية أو حتى مدرسية. يقول فوكنر فى هذه الرسالة المؤرخة فى منتصف الخمسينيات : "الآن أدرك لأول مرة أى موهبة مدهشة قد كنت أتمتع بها : فإذ لم أتلق تعليما بكل المعانى الرسمية لهذه الكلمة، وكنت بلا رفاق متعلمين — دع عنك أن يكونوا أدباء — صنعت، على الرغم من ذلك، الأشياء التى صنعتها. لست أدرى من أين جاءت هذه الموهبة. لا أدرى لماذا كان الله، أو الآلهة أو غير ذلك، قد اختارنى لأكون وعاء لها".

ويعلق كوتزى على ذلك بقوله: "إن كلام فوكنر هنا يفتقر إلى الإخلاص بعض الشىء. فلكى يغدو نوع الكاتب الذى يريد أن يكونه، حاز كل التعليم بل كل ثقافة الكتب التى كان بحاجة إليها. وأما عن الصحبة فقد تعلم من المسنين الثرثارين، ذوى الأيدى المغضنة والذاكرة التى تمتد بعيداً فى الماضى — ممن كان يختلط بهم — أكثر مما كان يمكنه أن يتعلم من المثقفين الواهنين. ومع ذلك يحق لنا أن ندهش بعض الشىء. إذ من ذا الذى كان يظن أن صبياً لم تبد عليه مخايل الامتياز الذهنى من بلدة صغيرة فى ولاية مسيسبى لن يغدو كاتباً مشهوراً فحسب، معروفاً فى بلاده وفى الخارج، وإنما سيغدو أيضاً نوع الكاتب الذى صاره : أكثر المبتكرين راديكالية فى حوليات القصة الأمريكية، وكاتبا سيجلس منه طليعة الكتاب فى أوربا وأمريكا اللاتينية مجلس التلميذ"؟

من المحقق أن فوكنر لم ينل من التعليم الرسمى إلا أضأل قسط. لقد خرج من المدرسة

الثانوية بعد عام واحد (ولا يبدو أن والديه قد اكترثا لذلك). وعلى الرغم من أنه التحق، لفترة قصيرة، بجامعة ميسيسبى، فقد كان ذلك بفضل عون أحد من كانوا معه عند أداء الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الأولى. لم يكن سجله الدراسى لامعاً. لقد حضر فصلاً دراسياً فى الأدب الإنجليزى (وحصل على تقدير : د) وفصلين دراسيين فى اللغتين الإسبانية والفرنسية. ومن عجب أن هذا المستكشف لعقل الجنوب الأمريكى فى حقبة ما بعد الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب لم يتلق دروساً فى التاريخ، وأن هذا الروائى الذى سينسج الزمن البرجسونى فى بناء الذاكرة لم يدرس الفلسفة ولا علم النفس.

أما الذى حصل عليه بيلى فوكنر الحالم مكان التعليم الرسمى فكان قراءات ضيقة، ولكنها مركزة، فى الشعر الإنجليزى فى حقبة نهاية القرن التاسع عشر fin de siècle (آخر زمن : بترجمة الدكتور حسين مؤنس)، خاصة شعر سونبرن وهاوسمان. كما عكف على قراءة الروائيين الثلاثة الذين أبدعوا عوالم قصصية حية متسقة بما يكفى لأن تحل محل العالم الحقيقى: بلزاك، وديكنز، وكونراد. أضف إلى ذلك ألفته بإيقاعات الكتاب المقدس وشكسبير، ورواية ملفل "موبى ديك"، ثم – فى فترة لاحقة – قراءته – وإن تكن سريعة – لأعمال معاصريه الأكبر سناً بعض الشيء: ت.س. إليوت وجيمس جويس، وبهذا اكتمل احتشاده للكتابة. أما عن مادته فإن ما كان يسمعه من حكايات وذكريات فى بلدة أكسفورد بولاية ميسيسبى كان كافيا، بل أكثر من كاف : إنها – وقد كانت تروى مرارا إلى غير نهاية – ملحمة الجنوب الأمريكى، قصة القسوة والظلم والأمل وحبوط الآمال والقهر والمقاومة.

المارشال بيتان :

وطنى أم خائن؟ سؤال لا يُطرح حتى يتجدد بصدد الجندى السياسى الفرنسى المارشال هنرى فيليب بيتان، ذلك الذى اختلفت فيه الآراء من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وما زال لغزه حتى اليوم غير محلول.

ولد بيتان فى كوشى آلاتور بشمالى فرنسا. وأثناء الحرب العالمية الأولى غدا بطلا قوميا لدفاعه عن فردان (عام ١٩١٦) ورقى قائدا عاما للقوات المسلحة فى ١٩١٧، ثم مارشالاً لفرنسا فى العام التالى. وعند سقوط فرنسا أمام جحافل النازى فى ١٩٤٠ تفاوض مع ألمانيا وإيطاليا على عقد هدنة، وغدا رئيسا للدولة، واتخذ من بلدة فيشى مقرا لحكومته. كان يرمى إلى توحيد فرنسا تحت شعار "العمل، الأسرة، الوطن"، وأن ينأى بها عن شرور الحرب مما ألجأه إلى التعاون النشط مع المحتل الألمانى. وبعد تحرير فرنسا مثل للمحاكمة أمام المحاكم الفرنسية وحكم عليه بالإعدام بتهمة الخيانة العظمى، ثم خفف الحكم إلى السجن مدى الحياة على جزيرة إيل ديو، وبها مات.

هذه الشخصية الخلافية موضوع مقال عنوانه "طائر عجوز بالغ الحذق" ظهر فى عدد ١٧ يونيه ٢٠٠٥ من ملحق التايمز الأدبىTLS : The Times Literary Supplement بمناسبة صدور كتاب لتشارلز وليمز عنوانه "بيتان ١٨٥٦–١٩٥١" (الناشر : ليتل براون، ٥٦٨ صفحة).

يقول مايكل هوارد كاتب المقال، وهو مؤلف كتب عن "الحرب بين فرنسا وبروسيا"(١٩٦١) و"موجز تاريخ الحرب العالمية الأولى" (٢٠٠٢) : "لم يكن بيتان – فى رأى تشارلز وليمز – من قامة نابليون ولا ولنجتون، ولكنه يليهما فى المكانة مباشرة. ولو أنه توفى فى عام ١٩٣٦ – حين كان يناهز سن الثمانين النائلة للاحترام – لرسخت مكانته فى التاريخ بلا امتراء، ولكنه عاش لكى يتعاون مع الألمان ومن ثم اضطربت الآراء فيه. لم يكن بيتان هو أعظم جنود فرنسا فى الحرب العالمية الأولى فحسب، وإنما كان أيضاً أنجح قواد صفوف الحلفاء فى تلك الحرب. كانت خلفيته الريفية تخلع عليه واقعية صارمة يفتقر إليها زملاؤه الأرستقراطيون من كبار الضباط ولم يأخذ عنه

حلفاؤه البريطانيون هذه الواقعية إلا بعد أن دفعوا ثمنا فادحا من دماء جنودهم. لقد كان يُذكرهم جميعا في محاضراته قبل الحرب بأن "النار تقتل!". كان يوافقهم على أن الهجوم خير وسيلة للدفاع، ولكنه كان يُذكرهم كذلك بأن الهجوم بحاجة إلى حسن إعداد، وأنه ينبغي أن يوجه ضد أهداف محدودة، وأن تسانده قوات نيران غامرة : وكان الدفاع – كما قال كلاوس فتز– "أقوى صور الحرب". غير أنه حتى الدفاع يمكن أن يكون مستنزفاً للقوى وحاطاً من الروح المعنوية للجنود، وهو ما اكتشفه بيتان في فردان، وكان يتطلب رعاية أبوية للروح المعنوية للجنود وهو ما توافر فيه هو وحده، تقريبا، بين زملائه من القادة. لم يكن بيتان هو بطل فردان المنتصر فحسب، وإنما كان أيضا القائد الذي رد للجيش الفرنسي صحته النفسية والمادية من جراء الصدمات العسكرية التي تلت. لقد كانت فرنسا مدينة للجنرال جوزيف جوفر الذي حال دون هزيمة بلاده، ومدينة للمارشال فوش الذي قادها إلى النصر، ولكنها آثرت بحبها بيتان. ولا يبدو أن شهرته كـ"زير نساء" قد أضرت به في أعين مواطنيه – بل لعلها زادته قدرا (ظل مولعا بالنساء حتى العقد الثامن من عمره!).

كانت معتقداته السياسية أقرب إلى اليمين، وإن لم يكن معاديا للتنوير الذي جاءت به الثورة الفرنسية معاداة المفكر الفرنسي شارل موراس، قائد حركة "العمل الفرنسي". لقد كان بيتان مؤمنا بـ"فرنسا العميقة" أو "أعماق فرنسا" France profonde التي خرج من أحشائها : فرنسا التقوى، والمحافظة، ومعاداة الطابع الحضري، فرنسا الأقاليم التي ظلت دائماً مؤمنة بالملكية تنظر إلى الجمهورية الثالثة على أنها اغتصاب مؤقت للسلطة من شأنه أن يفضي بالبلد إلى الاضمحلال الخلقي ويؤدي بها، في النهاية، إلى الهزيمة العسكرية. لقد كانت فرنسا بحاجة إلى من يعيد لها قيم العمل والأسرة والوطن، باعتبار ذلك مقابلا لشعارات الثورة الفرنسية : حرية، إخاء، مساواة. وقد أقنعت هزيمة فرنسا في ١٩٤٠ بيتان – كما أقنعت الكثيرين – بأنه الرجل الوحيد الذي يستطيع أن ينتشل البلاد من وهدتها.

وإذا كان لي – على ضآلة مؤهلاتي لإبداء رأي في الموضوع، على الرغم من اهتمامي به سنوات طويلة – أن أقول شيئا، فإني أنحاز إلى الرأي القائل إن بيتان كان جندياً عظيما ووطنيا مخلصا لم يجد أمامه – في لحظة تاريخية بعينها – إلا أن يتعاون مع غزاة بلاده من أجل تجنيبها شروراً أكبر. لست أستطيع أن أعد بطل فردان خائناً بأكثر مما أستطيع أن أعد إسماعيل باشا صدقي – هذا الذي تنهال عليه السكاكين من كل جانب – كذلك. إن السياسي المصري الذي بدأ حياته منفيا مع سعد زغلول ورفاقه لمطالبتهم بالاستقلال عن إنجلترا – شأنه في ذلك شأن مارشال فرنسا العظيم – واحد من الشخصيات المأسوية التي أوقعها حظها العاثر (إلى جانب أخطائها الشخصية) في شبكة متناقضات التاريخ، وليس لأحد – إلا من كان بلا خطية – أن يرميها بحجر.

معنى الخبرة :

ضمت "صحيفة لندن لمراجعات الكتب" London Review of Books الصادرة في ٢٣ يونيه ٢٠٠٥ مقالات في موضوعات متعددة : أسطورة نابليون بكل تجلياتها : انتصاراته، هزائمه، منفاه في جزيرة سانت هيلانة، علاقته ببريطانيا؛ الكتاب المقدس من حيث هو نص؛ أناشيد هوراس وقصائده الغنائية؛ أنفلونزا الطيور؛ إزالة الغابات من على وجه الأرض منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الأزمة الراهنة؛ الشاعر الصيني جوتشنج، خمس قصائد للشاعر الألماني جونتر إيش (١٩٠٧–١٩٧٢) إلى جانب مقالة للناقد البريطاني المعاصر تيري إيجلتون (أحدث كتاب له يحمل عنوان : "مدخل إلى الرواية الإنجليزية") عنوانها "أقرضني خمسة جنيهات!" سأتوقف عندها وقفة قصيرة هنا.

يعالج إيجلتون كتابا صادرا حديثا من تأليف مارتن جاى عنوانه "أغانى الخبرة : تنويعات أمريكية وأوربية حديثة على خيط عالمى" (كاليفورنيا، ٤٣١ صفحة)، ويستهل مقالته بقوله : دعا أوسكار وايلد الخبرة : الاسم الذى يطلقه المرء على أخطائه. أما الدكتور صمويل جونسون — الديكتاتور الأدبى لإنجلترا القرن الثامن عشر — فقال إنها تمثل انتصار الأمل على كل تجربة مُرة سابقة، كما فى حالة من يتزوج لثانى مرة. وذهب المفكر الترانسندنتالى الأمريكى إمرسن إلى أن كل خبرة قيمة، وهو ما قد لا يوافقه عليه معتقلو خليج جوانتانامو. أما أفلاطون وسبينوزا فكانا يريان أن الخبرة حقل للوهم يقابله الضوء الصافى للعقل. وكان جاك دريدا ينفر من كلمة الخبرة نفورا عميقا؛ إذ يرى فيها أبعادا ميتافيزيقية خبيثة. أما وليم بليك — الذى اقتبس منه مارتن جاى عنوان كتابه : "أغانى الخبرة" — فقد كان يرى فى الخبرة مجالا للوعى الزائف والرغبة العقيمة. وعلى النقيض من ذلك كان الرومانتيكيون — مثل كيتس — يرون فيها مجالاً للمباشرة الحسية والتعرف على العالم دون وسيط وكشفا عن الحقيقة. إن الخبرة — عند أمثال كيتس — تعنى الأصالة بمعنى الإخلاص لمشاعر المرء وإحساساته.

وقد كان الفيلسوف عالم النفس الأمريكى وليم جيمس — شقيق الروائى هنرى جيمس — يرى أن الخبرة هى المادة الأولية للوجود. إنها أساس لا نستطيع أن نحفر منقبين عن شىء تحته؛ لأن أى شىء قد يوجد هناك إنما هو — بدوره — جزء من الخبرة. وعند الفلاسفة التجريبيين مثل لوك وهيوم أن الخبرة هى ما ينبئنا بأن أقدامنا ستظل فى مكانها عندما نستيقظ من نومنا فى الصباح. إنها — مثل وسائل الإعلام فى أوزبكستان — ليست بالأمر الموثوق به تماماً، ولكنه كل ما لدينا لكى نعرف العالم الخارجى، ونقيض الخبرة هو الجهل، وهو ما يجعلها جديرة بالاكتساب، ولكنها أيضا نقيض البراءة، وهى ما لا نريد أن نخسره. إن كلمة "خبير" يمكن أن توحى بـ "خبير بشئون الجنس" على نحو ما نجد أن كلمة "اللا أخلاقية" — فى الأذهان البيوريتانية — مرادفة لكلمة "الجنس". إن كلمة "الخبرة" — شأنها فى ذلك شأن كلمة "الشر" عند جورج بوش ورجاله، أو كلمة "الذوق" فى القرن الثامن عشر — يمكن أن تكون وسيلة للرد على التحليل العقلانى. إنها ما تشعر به فى عظامك — فى أعماق كيانك — أكثر منها تصورا عقلياً.

وقد كان العقلانيون من أمثال ديكارت — بخلاف التجريبيين من أمثال هيوم — يرون أن الخبرة لا تلعب إلا دوراً ضئيلاً فى الاستدلال المنطقى. وعلى قدر ما يخص الأمر الاعتقاد الدينى، فإن البروتستانتيين أميل من المدرسيين إلى النظر إلى الخبرة على أنها أمر حيوى، وقد كان أرسطو يرى أن الخبرة تقع فى مركز الأخلاق بأكثر مما كان كانط يرى ذلك.

ويضيف تيرى إيجلتون قائلاً : إن كتاب مارتن جاى أشبه بفسيفساء من آراء الآخرين، لا يكاد يغفل شيئا؛ حيث إنه يبدو وكأنما قرأ كل شىء. لا حدود هنا تفصل بين الفن وعلم الاجتماع، بين الفلسفة والنظرية السياسية. إننا نتحرك معه من كلاسية الأقدمين إلى ما بعد البنيوية، مع إغارات — فى الطريق — على التجريبية، والمثالية، والدين، وعلم الجمال، والسياسة، وكتابة التاريخ، والماركسية الغربية. وثمة صور حية يرسمها لرجال من أمثال مونتنى، وادموند بيرك، وشلاير ماخر، ووليم جيمس، ومايكل أوكشوت، ودلتاى، وجون ديوى، ورتشارد رورتى، وفالتر بنيامين (الذى ربما كان بطل الكتاب) وجورج باتاى.

والكتاب يدرج فى سياق مبحث : تاريخ الأفكار، وهو أرض مشتركة بين التاريخ الثقافى والحضارى والأدب والفلسفة وعلوم النفس والاجتماع والفنون، ما أشد حاجة ثقافتنا العربية المعاصرة إليه (من أمثلته القليلة : كتاب أستاذ الفلسفة الراحل الدكتور محمود رجب عن "الاغتراب : سيرة مصطلح") تأسيساً لمفاهيم الفكر، وجلاء للمصطلح، وإرساء لكل إبداع على أسس راسخة من النظر والتمحيص والمراجعة.

دوريات فرنسية

ديما الحسيني

في عددها العاشر لعام ٢٠٠٥، نشرت مجلة تحليل فرويد Analyse freudienne presse عددا من الأبحاث حول الكتابات الجديدة عن التوهم. فتكتب كلود بوكوبزا Claude Boukobza عن "تكوين التوهم عند الطفل"؛ حيث أوضحت أن اختيارها وقع على الأطفال الصغار على الرغم من أن دراسة التوهم في تلك السن تُعَدّ أمرا صعبا؛ حيث لا يكون التوهم ظاهرا بشكل منتظم كما هو الحال بالنسبة للأطفال الكبار أو حتى المراهقين.

تبدأ الطبيبة بعرض حالة طفل يدعى باستيان Bastian لا يتجاوز عمره ٣ سنوات ويعاني من الثأثأة والأرق، وتعرض ظروف الوالدين؛ حيث إنهما قاما بعملية التلقيح الصناعي وتبرع رجل مجهول بمنيّه. وكان والد باستيان قد أصيب مرتين بنزيف في المخ وأجرى على أثرهما عمليتين. وكانت والدته قد تحملت كل ذلك فترة حملها فأصابها الإعياء لشدة الصدمة وأدخلت المستشفى. وحين كان يبلغ باستيان عاما ونصف عام أصيب الوالد أيضا بنوبة صرع. وكانت فترة علاج باستيان ستستمر ثلاثين جلسة لمدة سنتين.

وتقص الطبيبة تلك الجلسة التي كان فيها باستيان يلعب بمجموعة من الحيوانات ويقول: "الآباء هم الذين ينجبون الأطفال ويخرجونهم من أعلى رأسهم والأطفال بدورهم ينجبون الأمهات". وعند سؤاله عن ولادة الأطفال يقول: "الله يشكل الرأس والجسد واليدين". أما عن الأرق فقد لاحظ الطفل علامات الجروح علي رأس أبيه وكان يفكر كل ليلة في تلك العلامات ويتساءل عما إذا كان أبوه يتألم، وبدأ يشعر بالقلق والخوف من الموت ويقول: "لا أريد أمي أن تموت، أود أن تظل على قيد الحياة، عندما أعطوها اللقاح ذات يوم نزفت دما وتألمت وكنت أرى الحقنة. وذات يوم، ارتكبت خطأ جسيما، لقد رميت بالقطار على رأس أحدهم". ويرسم الطفل ذات يوم صنبور مياه يخرج منه سائل لزج ورجل سمين (الغريب في الأمر أن أباه نحيف وأمه سمينة) ثم يرسم كهفا يلج السائل داخله. وتعتقد الطبيبة أن هذا السائل يرمز للمنيّ، وأن ذلك الرجل ليس أباه بل هو الشخص الذي تبرع بمنيّه لعملية التلقيح، أما الكهف فيرمز إلى رحم الأم.

وتحلل الطبيبة مستطردة ومعقبة على روبير ليفي Robert Levy الذي لا يعتبر رسم الطفل توهما فتقول إن الرسم لا يعد توهما، إنما في حالة هذا الطفل فهو يرسم ويشرح رسمه ويعلق عليه.

وذلك الموضوع كان يذكر مرارا في جلسات العلاج، حيث يكرر الطفل أن الأب يحمل الطفل ويلده من رأسه. ويضاف إلى ذلك أشياء يراها الطفل (جروح الأب) وأشياء يسمعها (حكاية التلقيح).

ويعرّف لاكان Lacan التوهم بأنه في الأساس تَخَيُّل يحمل في طياته معنى. فالمشهد الذي رسمه الطفل إنما يمثل نقطة انتقال من التخيُّل إلى الرمز، فالأب الذي يظهر هنا هو الأب الأصلي؛ أي أب ما قبل تاريخ ولادته، والذي كان فرويد قد تحدث عنه، لكن هذا الأب ليس رجلا واحداً فقط إنما اثنان، بل ربما ثلاثة، بعضهم مرتبط ببعض ومتوّجين بالأب الرمزي ألا وهو الله. وترى الطبيبة أن توهُّم باستيان هو من نوع خاص يطلق عليه فرويد اسم "التوهم الأصلي"؛ وهو توهم يتكون في اللاوعي ويتسنى للمحلل أن يكتشفه عند كل المصابين بالعصاب. إن ما يبحث عنه باستيان هو إيجاد حل توهمي يعلل مولده ويبرره كما أنه يعلم من الناحية شبه العلمية كيف يولد الأطفال بالإضافة إلى أنه لفت النظر إلى الحقنة التي رآها، وانطلاقا من هذه المعلومة كوّن توهمه.

وفي كتابه "منطق التوهم" La logique du fantasme يشير لاكان Lacan إلى خصيصتين من خصائص التوهم، هما: الموضوع ويرمز له بحرف أ (a)، والذات ويرمز لها بـ($) ويلفت النظر في هذا السياق الي أهمية النظرة؛ فالطفل لاحظ علامات الجروح على رأس أبيه، كما أن نظرة الأب - الذي يخفي الحقيقة عن الطبيبة في بادئ الأمر مدّعيًا أن الطفل من صلبه - لابنه تثير القلق في نفس الطفل الذي يكوّن هذا التوهم لكي يحمي نفسه. ووفق ما يقوله "لاكان" فإن تخيُّل الأم هو الذي سيحدد التكوين الذاتي للطفل. وتشير الطبيبة إلى أنه بفضل نظريات "لاكان" أصبح في فرنسا ممارسة جديدة للتحليل النفسي للأطفال، حيث يحضر الآباء جلسات العلاج. وتذكر الطبيبة عددا من المحللين الذين لا يمكن إغفالهم في هذا السياق خاصة. فتنتقل للحديث عن مود مانوني Maud Mannoni التي تعد كتاباتها مهمة لموضوع التوهم، ومنها كتاب "الطفل المتخلف وأمه"(١٩٦٤)، وكتاب "الطفل ومرضه وأمه"(١٩٦٩)؛ إذ يتناول بالدراسة مكانة الأطفال المتخلفين عند أمهم والعلاقات التوهمية البنيوية بين الأم وابنها. فالأم تتمنى إنجاب طفل ليس إلا صورة للتعويض طفولتها وبذلك يصبح طفل المستقبل صورة نسجت عن الماضي. وتحدث هنا أول صدمة؛ فبينما تنتظر الأم أن يحدث اندماج بينهما يحدث الانفصال وهنا تكون خيبة أملها كبيرة. ولكي تخفف من خيبة الأمل تحاول أن تبني حلما جديدا وتطابق الصورة التوهمية مع طفل من شحم ودم. وفي هذا النوع من العلاقة التوهمية يمثل الطفل شيئا آخر غير حقيقته، ويصبح هو كل شيء في حياة أمه وبالتالى عندما يطالب بالاستقلال الذاتي تنهار الدعامة التوهمية التي تكون الأم بحاجة إليها فيتعين على العلاج عن طريق التحليل أن يساعد الأم أن تتحمل شعورها بعدم قدرتها على تحقيق ذاتها، وأن تساعد الطفل على التحرر من توهمها، وأن يكوّن حياته بشكل ذاتي.

وتعرّف مود مانوني Maud Mannoni التوهم بأنه حكاية محددة يسببها القلق والخوف من الآخر، بل الشعور بالخطر إزاء اعتداء جسدي. وفي هذا السياق تذكر الطبيبة نص فرويد الذي يتحدث فيه عن الطفل المعتدى عليه بالضرب. ويتخذ فرويد الأب هنا بوصفه مثالاً نموذجيًا فهذا التوهم له علاقة بالآخر والسؤال الذي يطرحه التوهم "ماذا يريد مني"؟ فالآخر بالنسبة للطفل هو الأب والأم ثم الطبيب المحلل عندما يبدأ الطفل مرحلة العلاج، ومن ثم فلا يمكن أن تتسنى قراءة رموز التوهم أو فكها إلا من خلال موقف انتقالي. فالعالم التوهمي يصبح عالما يضم الطفل والأم، في آن واحد، حيث تنقل الأم أفكارها للطفل الذي يتلقى في عقله اللاواعي تلك الأفكار والرغبات.

وتُولي مود مانوني Maud Mannoni اهتماما كبيرا بهذا الموضوع، وتذكر مثال فرويد الذي ضربه عن التلباثي حيث قام طفل بشراء مجوهرات لأمه في اللحظة نفسها التي كانت تتحدث فيها عن مدى تأثير قطعة مجوهرات في حياتها. وتقول الطبيبة إنه عند علاج حالات الأطفال

الصغار تصيبنا الدهشة إزاء ذلك الاتصال الذي يتم بين الأم وطفلها وتقول في هذا السياق إنه في حالة الاتصال بين الأم وأطفالها يتم إخطار العقل اللاوعي للطفل بكل ما ترغب فيه الأم أو ترفضه.

وتنتقل الطبيبة إلى تقديم حالة أخرى لطفل يدعى إليان Ilian قامت بمتابعته العلاجية وذلك لكي تقدم مثالا على تشابك التوهم وتواصله بين كل من الأم والطفل وتستنتج أنه يتسنى للطفل أن يتخلص من توهم الأم عندما "تعترف" به.

وتختم الطبيبة بحثها بتساؤل تجيب عنه بالإيجاب: هل نحن بصدد كتابة التوهم؟ فإذا كان التوهم الأصلي يدّعي كالأساطير أنه يجيب عن الغموض الذي يتملك الطفل، فإن الأطفال الآن بصدد تأليف أساطير جديدة ينسجونها من مصادر عدة من الحديث الجماعي للأهل وتكنولوجيا العلوم. وترى الطبيبة أنه علينا أن نستمع إلى هؤلاء الأطفال ونفكر في كل ما يقولونه له وأن نجهز أدواتنا، بل أن نخلق أدوات جديدة.

في عددها الرابع والستين تكرم مجلة "سجل الملائكة" (لوماتريكول ديزانج Matricule des Anges) المجلة الشهرية للأدب المعاصر، الأديب الفرنسي بيير جيوتا Pierre Guyotat الذي ولد في يناير ١٩٤٠ وهو يلقي محاضرات بعنوان: "دروس اللغة الفرنسية" في جامعة باريس، كما يكتب في المجلة الأدبية La revue littéraire. ويكتب عنه تييري جيشار Thierry Guichard في هذا العدد مقالاً بعنوان: "بلا ترّو A corps perdus" ويجري معه حوارا نقدم خلاصته في السطور التالية:

بداية يرفض جيوتا لقب كاتب: "أنا لست كاتبا"، ويفضل لقب فنان، ولذلك آثرنا أن نستخدم كلمة فنان للحديث عنه. ويسأله جيشار عن مصادر كتاباته وإلهامه فيقول إنه كان شغوفاً بالقراءة وأنه عند بلوغه ١٦ عاما اكتشف الرومانسيين الألمان كما اكتشف كل شيء في مجالات الموسيقى والرسم ويقول: "لطالما كنت أحلم بالفن الكامل وهو أمر غاية في الأهمية، لكنه في أيامنا هذه ينظر إليه على أنه أمر سيئ فإن كل ما كتبته منذ ٣٠ عاما كان وليد فكر، الفن الكامل، فالفن الكامل يبعدنا عن الضرورة الأدبية ويتطلب التزاما أكبر. وكان جيوتا قد استعد لذلك وتوقع الكثير من الصعوبات، فالقيام بقفزة كهذه-إنما يكون موجعا، على حد قوله.

ثم ينتقل للحديث عن أهمية الكلمات في طفولته، فيذكر في هذا السياق ما كان يسمعه في الإذاعة لا سيما هتلر Hitler وموسولينى Moussolini والمارشال بيتان Pétain ولافال Laval ثم يذكر حقبة الجمهورية الرابعة حيث كانت الأصوات التي يسمعها تميزها اللكنة واللباقة والبلاغة الخاصة. ثم يتحدث عن أثر الكتاب المقدس وقراءاته المختلفة لكل من جول فيرن Jules Verne، وبلزاك Balzac، وجريم Grimm، وكبلنج Kipling، ولويس Lewis، وكارول Carroll، ولافونتين La Fontaine، وفولتير Voltaire، وديكنز Dickens ويذكر أيضا قراءاته للقصص الموجودة في الكتاب المقدس لا سيما قصة النبي يوسف التي تحرك مشاعره، كما كان شغوفا أيضا باختراع الطائرات وبحياة التجار الكبار وكبار الشخصيات التاريخية والقديسين وحكايات ألف ليلة وليلة.

ثم يرجع بنا إلى الوراء حين كان يبلغ ٩ أعوام حيث قرأ، بل ترجم الكتب اليونانية واللاتينية، ويذكر أيضا هوجو Hugo حيث قرأ له قصيدة الجن Les Djinns في ديوان الشرقيات Les Orientales وكان أحد الأشعار الأولى التي قلدها حتى في الشكل. وكان يحب كل الشعر الذي كان يَدْرُسه في المدرسة الثانوية: شعر القرن السادس عشر والقرون الوسطى وشعر فيلون Villon الذي يجد فيه اللباقة والبساطة والحرية والحزن في آن واحد. ويذكر أيضا دي بيلي Du Bellay ورونسار Ronsard وكُتّاب التراجيديا مثل موليير Molière. ثم انتقل إلي القرن الـ ١٩ الذي كان يقرؤه لأدبائه باللغة الفرنسية والإنجليزية أيضا ويذكر أيضا قراءاته المختلفة للأدباء

الأنجلوسكسونيين أمثال روجيه نيمييه Roger Nimier وفوكنرFaulkner الذي اكتشفه وعمره ١٨ عاما، كما قرأ هلدرلينج Hölderling، برونتيBrontë ، وجوته Goethe وفاوست Faust والإنجليز أيضا أمثال كولريدج Coleridge وبايرون Byron. ويبدى الفنان قلقه إزاء ما سمعه في إذاعة موسيقى فرنساFrance Musique وما جاء على لسان فرانسوا بيرو François Bayrou من أن جاك بريل Jacques Brel هو أحد الشعراء الفرنسيين الأربعة الكبار، ويتساءل الفنان: من هم الآخرون إذن؟

وعند سؤاله عن الجزء الأول من كتابه مذكرات في السفينة Carnets à bord يقول إن هذا العمل الأدبي لم يكن هدفه النشر؛ فهو ليس مذكرات يومية ولا حصر لكل ما قام به بل هو "نوع من إثبات وجودي في الثمانينيات، ففي فترة، وبعد التعرض للغيبوبة ثم الصدمة التي أصابتني بعد رجوعي إلى الحياة لم أكن أعرف قول كلمة "أنا". وهذه المذكرات ساعدتني كي أقاوم ذلك الجنون. فكتبت لأثبت أني أتقدم وأتحرك وأعيش وانى "أنا". فكتابة شيء ما أو تحديد فكرة بعينها إنما هو عمل من أعمال العقل وإذا ما كان بوسعنا أن نقوم بذلك فسنكون أحسن حالا".

وعن عمله الأخير"ذريات Progénitures" يقول جيوتاGuyotat: إن هناك ترابطا بينه وبين العمل الأول "فوق حصان Sur un cheval" فهو ليس رواية وإنما قصة، وهو أول نص خيالى يتم نشره ويتضمن حكايات عن الشباب والحب والأبوة والحرية والرغبة في تحقيق مصير بعينه، وهو عمل حر بالنسبة للبنية واللغة والقصة، ومن هذه الناحية فهو قريب من العمل الأخير "ذريات". فهذا العمل الأخير أكثر انفتاحاً من الأعمال السابقة وفيه الجديد؛ حيث قام بإلغاء جميع حروف الجر التي تعبر عن الزمان والمكان، ويضيف الفنان قائلاً: "نحن نكتب لنغير جسد الإنسان ولنطوعه لرغباتنا كما نطوع اللغة لرغبتنا". ونجد في "ذريات" أجسادا تشبه في ظاهرها جسد الإنسان بل لديها فم لكنها تتصرف كالحيوانات أو كالهمجيين فهي ليست ميكانيكية فكل واحدة منهن لها خصائصها العضوية والعصبية. ويرى الفنان أن الجنس البشري هو أسوأ الأجناس علي وجه الأرض. ويردنا إلى طفولته، حيث يذكر تلك الصور المؤلمة التي أثرت في نفسه: صور العبودية في أمريكا حيث كان يرى كل يوم "حيوانات" مكبلة بالقيود. بل ويذكر القنبلة الذرية وضحاياها؛ تلك الجريمة التي ارتكبت ضد الإنسانية والحروب الدينية حيث كان الكاثوليك والبروتستانت يقتل بعضهم بعضا. يقول الفنان: إن القرن العشرين كان مدفناً للعظام ومنقعة مفتوحة فتحولت الشعوب إلى جثث بشعة، وكل ذلك تم تصويره وتسجيله.

وعن اللغة الجديدة التي ابتدعها يقول إنه قام باكتشاف حقيقي في مجال الشعر؛ حيث قرأ كل شعراء القرن التاسع عشر وفكر في نقطة انطلاق للشعر الحديث ليبدأ من حيث انتهى الآخرون ويتحدث عن خيبة أمله عند قراءته لدادا Dada حيث وجد أن كتابات هذا الأخير التي ظهرت في عامي ١٩١٠ - ١٩٢٠تضاهي كتاباته لكنه ما لبث أن شعر بالفخر لإنه قام بابتكار شيء جديد بمفرده. أما عن المراحل الثلاث لكتابته فيقول: إن عمله مر بمرحلة الأدب مع الكتابين اللذين صدرا عن دار النشر دي سوي Du Seuil وهما "فوق حصان" ١٩٦١ و"أشبي" Ashby ١٩٦٤، إلى مرحلة الكتابة مع "مقبرة لخمسة آلاف جندي Tombeau pour cinq mille soldats- ١٩٦٧ الذي لا يعده رواية إنما يطلق عليه اسم "سبع أغان"؛ ففي هذا العمل لا يكتب صيغة الأسلوب المباشر مثل "قال فلان"، وما الداعي لإضافة ذلك؛ إذ إنه أمر مفروغ منه في الحوار. ويرى جيوتا أننا عندما نكتب فنحن نفكر وإذنْ نتطور، ويعد هذا العمل تطورا؛ وهذا الكتاب إنما هو حكاية الانحطاط فهو عالم قديم يتم تصفيته وبالتالي تصفيه لغته القديمة فهي قصة اختفاء عالم غوغي مستعبد ليفسح المجال لعالم جديد. وينتهي الكتاب بالطوفان الذي ذكر في الكتاب المقدس. ويرى جيوتا أن التطور يترجم في الحال من خلال الأشكال، فنحن لا نكتب ونحن منفصلون عن

العالم، بل نكتب ونحن في داخل الحياة. ويحار الفنان فلا يدري ما إذا كانت الكتابة شغفًا أو أمرًا إجباريًا: فالكتابة لها أشكال الشغف وهي مدمرة وبناءة في آن واحد. ثم انتقل بعد ذلك إلى مرحلة اللغة في عمله "عدن، عدن، عدن" Eden, Eden, Eden (عام١٩٧٠ وقد منعته الرقابة) حيث نجد سيمفونية حروف العلة. أما الآن لقد انتقل الكاتب إلى مرحلة الفعل في عمله الجديد "ذريات" حيث نجد الصوت والكتابة واللغة في توافق تام وبشكل وصيغة مختلفين. كما وردت لغات ولهجات مختلفة كالعربية والبولونية والفرنسية البروفانسية وهى لغة أهل بروفانس بفرنسا وهى لهجة إقليمية (Le Patois) ولغة الأطفال والفلاحين والعمال. ويرى الفنان أنه ربما لم يلتفت الناس إلى اللغة الفرنسية الكلاسيكية في "ذريات" بسبب تركيزه على مختلف اللغات. ويشرح الكاتب فكرة تعرضه للغاتٍ مختلفة ولاسيما لغة الطبقة الشعبية قائلاً إنه لطالما فضّل عنصر الشعب في كتاباته، ويعود الفنان إلى البلاغة في سرد التفاصيل وفي سرد بعض الحيل الجنسية في هذا العمل الأخير.

وينتقل الحديث إلى ولادة النص ونشأته فيقول الفنان إن هناك فكرة عامة لكل عمل أدبي، كما أن هناك أحداثًا كثيرة. وهنا الإشكالية الكبيرة؛ حيث لا تتمثل المشكلة في تقليل الأحداث إنما في إدماجها؛ فالعمل النهائي يركز على التفاصيل وليس على التنظيم، والأحداث تظل كما وردت في النص وقت الكتابة ولا يتم حذفها أو نقلها من مكان لآخر، ويجب عدم الاهتمام الشديد بالتنظيم لأن الكتابة تنظيم، وإذا كنت فناناً جيداً فالأحداث تأتي في الوقت المناسب.

وعن تصوره للغة التي يرى كثير من الكتاب أنها أداة يقول: إن المادة ممزوجة باللغة. وتحدث عما يسميه المادة المكتوبة منذ عشرين عاماً، وقد أسيء فهمها فالأنجلوسكسونيون اعتقدوا أنه تحدث عن نصوص تصف الاستمناء! وهو يرى أن هناك علاقة بين اللغة والمادة فيما يكتبه ويقول إنها لغة العفوية كالإفرازات الطبيعية "فأنا أترك نفسي للغة تقودني واللغة هي المادة التي من خلالها يتحقق وجودي". ويتطرق للحديث عن العالم الذي خلقه فهو عالم متاخم للواقع الذي ربما تهدم: "إن العالم الذي يهمني هو العالم السفلي الموجود على مستوى الرصيف وهذا الرصيف هو رصيفي أنا". ويرى أنه يكتب مشاهد "قذرة"، ذلك أنه يتعين عليه أن ينقب ويحفر ليكتشف ما يناقض فكرتنا عن الجمال. وينتقل للحديث عن جنونه، حيث يراوده شعور بأنه يتمنى أن يكون جميع الناس، حتى إنه يتمنى أن يكون هذا اللحم المشوي على المائدة، ويقول إنه لطالما أراد أن يكون شيئاً مادياً؛ فهو يؤمن بشدة بالتضامن العضوي فمن المحال أن نعيش دون الآخرين.

في العددين رقم ٦٩٧ و٦٩٨ لشهري يونيو ويوليو ٢٠٠٥ من مجلة نقد Critique يكتب بيير برنباوم Pierre Brinbaum الافتتاحية ويتطرق فيها للحديث عن الوضع السياسي في فرنسا، ويرى أن الحالة السياسية تنذر بالقلق، ويستهل مقاله بوصف الوضع الراهن، فالأحداث تتوالى سراعا وتتغير الأمور، وسرعان ما تتلاشى جميع الثوابت؛ فلم يعد كل من حزبي اليمين واليسار يشغلان مكانهما الطبيعي، وتنسحب الدولة من اللعبة ويبتعد المواطنون عن مبادئ الجمهورية، أما الأحزاب فقد باتت كالهيكل العظمي، أصابها التفكك، وأصبحت دون حياة. ويرى الكاتب أن الساحة السياسية باتت مزعزعة، فلا نرى إلا أشخاصا عبثيين يتصفون بسذاجة يراها مثيرة للشفقة وفظاظة غريبة. ويري أن هذا الوضع يدعو إلي القلق والتساؤل هل كانت الجمهورية الفرنسية (التي يرمز إليها باسم ماريان Marianne) موجودة بالفعل؟ وماذا عن جوريسJaurès وديجول De Gaulle ؟ ويرى الكاتب أن العلاقات السياسية باتت تتلاشى بسرعة كبيرة. وتدور في ذهنه تساؤلات عديدة: من سيعلن حالة الطوارئ ومن سيُوَعّي الناس بالمخاطر التي تحدق بهم ومن سيلقن درسا في التربية القومية دون أن يرهب الناس؟ وكيف يمكن أن يعود الاحتفال بقيام الجمهورية؟ وكيف يعود من جديد الشعور بالسعادة لأننا معا، والشعور

بنوع من المدنية القائمة علي الأخوة، وكيف يظهر أخيرا هذا التوافق بين القومية والليبرالية، وكيف تظهر روح التعددية الحزبية والانفتاح علي الآخر؛ ذلك الانفتاح الذي يتفادى الانزواء والانطواء علي الذات؟

وينتقل للحديث عن الماضي، فلم يكن عامة الشعب يتهافتون فقط على زيارة المعالم السياحية أو علي سماع أنغام الموسيقى التي سريعا ما تمحوها الذاكرة، إنما كانوا يقبلون بكل حماس وشوق على حضور الاحتفالات التي كانت تقام في الريف والمدينة علي حد سواء، وذلك في عهد الثورة ثم في عهد ملكية أورليان ثم في عهد الإمبراطورية الثانية. وقبل الاحتفال بقيام الجمهورية، كان يجوب الشعب الفضاء العام والمناطق المختلفة وتغمره الفرحة. لا شك أن مسألة العنف السياسي، ولا سيما القمع المدمي تشكل تهديدا، لكن القضية السياسية كانت دوما وتحت كل أنظمة الحكم محط أنظار الجميع. ويذكر نموذج السياسة الفرنسية التي صنعتها الروح التطوعية التي ظهرت بالإجماع عند اليعقوبية Jacobinisme والتي كانت مناسبة للحلول التوفيقية. وبذلك استطاع العمال الدخول في اللعبة السياسية بعد أمد طويل كانوا فيه مستبعدين وانضموا للأحزاب اليسارية.

وفي أيامنا هذه يجد التاريخ السياسي نفسه في موقف مهين. ويري العمال أن عددهم يتناقص ويتراجع أمام ظهور الطبقة المتوسطة وأمام ازدهار قطاع الخدمات والاتصالات، والتي كانت قيمها منبثقة من مبادئ الجمهورية والاشتراكية، وباتت طبقة العمال مهمشة، تشعر بالغربة في خضم هذا العالم السياسي الذي لم يعد يبالي بها ولا يستمع إليها؛ ومن ثم فقدت ثقتها في جميع العاملين بالسياسة. وكثيرا ما نجد من السياسيين من هم أشبه بالدمى يحلمون بمستقبل ويتوهمون أبطالا خارقين للعادة بعيدين عنهم كل البعد فالأميرال ديجول ابن الجنرال ديجول يستند إلى الأسطورة القومية، وتجذب مجموعة أقاصيصه عن العائلة قراء متعطشين إلى أن يجدوا في تلك الأوهام حلاً خرافيا يبدد جميع شكوكهم، تلك الشكوك التي تظهر من خلال عزوفهم عن الانتخابات.

إن عملية التصويت التي أدخل عليها العديد من التحسينات المادية والتى كانت تعد فيما مضى عملا وطنيا فقدت صبغتها الشرعية، وباتت الآن عاجزة عن تحفيز الناس إلى الانتخابات. ويرى أن سيادة النموذج الانتخابي سيغير في المستقبل الساحة السياسية الفرنسية كما حدث في البلاد الأخرى التي تكاثرت فيها الأدوات الإلكترونية. وكيف يتسنى للثقة أن تعود من جديد إن لم يكن هناك برنامج واضح على الساحة السياسية وإن لم يكن هناك أيضا مشاريع يمكن للمواطنين أن يبدوا رأيهم فيها بصراحة؟ وينتقل الكاتب للحديث عن الاستفتاء حول الدستور فيقول إنه كان بمثابة الفراغ والقناع والغموض الذي كان المواطنون يبدون رأيهم فيه. وإن لم يكن لأوربا هدف ترمى إليه وإن كنا لا تعبأ بماضيها الفلسفي وبثقافتها فعلى ماذا نصوت ولماذا ومع من؟

ويطرح الكاتب قضية الطبيعة المدنية أو "العرقية" لأوربا بتعرضه لهابرماس Habermas ورينان Renan والتساؤلات حول ماهية القومية؟ فنظرته للقومية مرتبطة دائما بتاريخ وثقافة خاصة. وكما يقول ماكس فيبرMax Weber عالم الاجتماع الألماني الشهير إن فرنسا لا تتعامل مع هذه المخاطر بسهولة ويسر طالما أنها مازالت بعيدة عن حياة برلمانية، ويشير إلى ضعف الأحزاب السياسية وغياب مسئولية منفذ ما، لا يخضع للرقابة الديمقراطية كما كان الحال في ألمانيا في ظل الإمبريالية. فإن "فيبر" يدافع عن فكرة القومية أكثر مما يبدو مناصرا للبرلمانية الفعالة.

ويخلص الكاتب إلى القول: يتعين على الطبقة السياسية الفرنسية أن تجد مغزاها الديمقراطي وإلاّ ساءت الأمور، فالفاشية لم تعد تخفى على أحد وهناك أنواع من الفاشية نعلم مختلف المراحل التي تمر بها، بدءا من الوصول إلى الحكم وتطبيق الدستور ووصولا إلى وسائل السيادة والبعد عن الليبرالية الاقتصادية. لقد نجحت الفاشية في نشر عنف راديكالي غير مسبوق يتمثل في معادلة

السامية. ويذكر مثالاً لذلك: هتلر الذي عرف كيف يكسب تأييد الشعب الألماني لأفكاره ولإبادة اليهود والتي كانت تعد شرطا لإحياء القومية. والحق أن هناك العديد من المفكرين الكبار الذين انجذبوا لهتلر وانضموا للحزب القومي الاشتراكي كحال كارل شميت Carl Schmitt الذي كان معاديا مثل هتلر للبرلمانية وحارب اليهودية التي كانت آنذاك العدو اللدود.

إن نقل فكر كل من شميتSchmitt وهيدجرHeidegger لا يزال يؤثر أحيانا على أكبر المفكرين. فهذا الفكر تتمخض عنه عدمية وارتيابية بخلاف فكر هابرماس Habermas الذي يثق في فضائل الفضاء العام وقيمه. ويختم الكاتب مقاله بسؤال يطرحه: هل تبعدنا أعماله عن معاداة الإنسانية التي تنذر بالخطر وهل ستؤدي إلى نسج صداقة بين المواطنين؟ صداقة وإن كانت ضعيفة فهي حيوية وضرورية للذين يواجهون معا القضية السياسية.

في العدد رقم ٤١ لمجلة "هرمس"، علم النفس الاجتماعي والاتصال الصادرة عن المركز القومي للبحوث العلمية CNRS يقدم جون لويس ماري Jean-Louis Marie من معهد الدراسات السياسية في ليون أطروحته "الانفتاح المضطرد للعلوم السياسية على علم النفس الاجتماعي L'ouverture croissante de la science politique à la psychologie sociale يستعرض من خلالها العلاقة بين العلوم السياسية وعلم النفس الاجتماعي. ويبدأ دراسته بالتنويه إلى أن العلوم السياسية الفرنسية غدت بدءا من السبعينيات اختصاصا قائما بذاته في الجامعة ينبثق من الفلسفة السياسية والقانون العام والتاريخ وعلم الاجتماع. ونحن الآن بصدد خمسة تخصصات في هذا المجال هي: تاريخ الأفكار، والفلسفة السياسية، والعلاقات الدولية، ومناهج العلوم السياسية، وعلم الاجتماع السياسي، والإدارة والسياسات العامة. وأغلب علماء السياسة اليوم درسوا آخر اختصاصين. وكان تأثير الاقتصاد وعلم النفس على العلوم السياسية الفرنسية يتعلق بقطاعات معينة، أما علماء السياسة الأمريكيون فأقلُّ انفتاحاً على التاريخ وعلم الاجتماع، وهذا الاختصاص يتناول مجموعة كبيرة من الموضوعات تتعلق بالمؤسسات وبالعلاقات السياسية ولا تعبر عن وجهة نظر بعينها.

إن برنامج مؤتمرات الجمعية المهنية الأساسية لعلماء السياسة هو أوضح مثال على اندماج الموضوعات وتنوعها في مختلف الاختصاصات، ويمكن حصر هذا البرنامج في ثلاث زوايا: التناول المؤسساتي الذي يفضل شرح السياسة من خلال السياسة والتناول الفلسفي الذي يركز غالبًا بشكل معيارى على موضوعات تقوم على مبدأ سياسي (السيادة والشرعية والعدل) والتناول السوسيولوجي الذي يخول للسياسة مركزاً اجتماعياً، ويستعرض الباحث التناول السوسيولوجي الذي يتعرض لاختصاصين، ألا وهما: علم الاجتماع السياسي بالطبع، وتحليل السياسات العامة والتي سنرى فيما بعد أنها تتواصل أكثر فأكثر مع علم النفس الاجتماعي.

وينتقل الباحث إلى العلاقة بين علم النفس والسياسة التي كانت محور بحث لسنوات طويلة، ويذكر على سبيل المثال جراويتز Grawitz (١٩٨٥) وهيرمان Hermann (١٩٨٦) وإينجار Ingar (١٩٩٣) وكوكلينسكي Kuklinski (٢٠٠٢) وعلى الرغم من كل الدراسات التي تمت لا يزال عالم السياسة يواجه صعوبتين. الأولى هي أن هذه الدراسات والأعمال إنما تتناول كلاً من علم النفس والسياسة تارة على أنهما موضوعان مختلفان، وتارة أخرى على أنهما تخصصان، وأحيانا يتم تناولهما معاً. ويتساءل هنا: هل الأمر يتعلق بعلم نفس سياسي يتم تناوله من الناحية السياسية باستخدام أبواب علم النفس أو يتم تناوله من منطلق آخر، حيث يقوم علماء النفس بإضفاء الصبغة السياسية على تخصصهم؟ والصعوبة الثانية بالنسبة لعالم السياسة تكمن في تعدد فروع علم النفس المتعلقة بالموضوعات المختلفة التي يتناولها: فنجد على سبيل المثال علم النفس العلياني وعلم

النفس الاجتماعي، وعلم النفس الإدراكي. والدراسات القائمة حول الإدراك الاجتماعي التي قام بها كل من فيسك Fiske وتايلور Taylor عام١٩٩١ وبوفوا Beauvois ولينيس Leynes وديشامب Deschamps عامي١٩٩٦ و١٩٩٧ إنما تعطي صورة لهذا التقارب على مستوى الإشكالية والمفهوم والمنهجية، وعلم النفس الاجتماعي يسعى لتحديد "نظرة" نفسية- اجتماعية تضمن لها خصوصيتها في داخل العلوم النفسية؛ فهذا الاختصاص يهتم إذن بالسلوكيات والأحكام وأداء البشر بكونهم أعضاء في جماعات أو يشغلون مناصب اجتماعية. ويذكر الباحث في هذا الصدد بوفوا حين كتب عام ١٩٩٩ أن سلوكيات البشر وأحكامهم تحكمها انتماءاتهم ومكانتهم الاجتماعية.

وينتقل الباحث إلى تطور موضوعات العلوم السياسية بعد إضفاء الطابع النفسي عليها. ويذكر في هذا السياق ماك جير Mac Guire الذي يستعرض موضوعات الدراسة في العلوم السياسية الأمريكية ففي الأربعينيات والخمسينيات كانت الدراسات منصبة على دراسة الشخصية السياسية أى شخصية الزعماء، وكان يتم تناول هذه الموضوعات من منظور يفضّل الحتمية البيئية مثل الماركسية والنظرية النفسية التحليلية والسلوكية. وفي الستينيات والسبعينيات أصبحت الموضوعات الكبيرة تتناول المواقف السياسية وسلوكيات التصويت، وأصبح من الشائع الاستناد إلى الاختيار العقلاني. وأصبح علماء الاجتماع وواضعو نظريات الاتصال ذوي مكانة عالية لدى علماء السياسة. ومنذ الثمانينيات أصبحت الأيديولوجية السياسية قضية محورية.

وينتقل للحديث عن فرنسا، حيث انصبت الدراسات في الخمسينيات حول موضوعات تتناول الحياة السياسية والأحزاب السياسية والانتخابات والرأى والأيديولوجيات والأفكار السياسية والعلاقات الدولية. أما في الثمانينيات فقد فتحت مجالات جديدة للبحث، منها إضفاء الطابع الاجتماعى على السياسة والخطاب السياسى والتعبئة الجماعية والتاريخ ومبحث العلوم السياسة. وفي الثمانينيات ازدهرت دراسة السياسات العامة في فرنسا وأصبحت تخصصًا ناجحًا في مجال العلوم السياسية. ويرى الباحث أن التحليل الإدراكي للسياسات العامة إنما هو قريب جداً من الإدراك الاجتماعي، ويطرح أسئلة عدة غير بعيدة عن علم النفس الإدراكي ويضرب الباحث مثالاً على ذلك بالذاكرة، ولكنه لا علاقة له البتّة بالعلوم العصبية. ويردنا الكاتب إلى مولر Muller الذي كتب في عام ٢٠٠٠ مقالاً بعنوان التناول الإدراكي للسياسات العامة، في المجلة الفرنسية للعلوم السياسية، حيث يرى أن هدف السياسات العامة لا ينحصر فقط في حل المشكلات وإنما يمتد أيضا لبناء إطارات لتفسير العالم.

وينتقل الباحث — أخيرًا – للحديث عن تكوين الرأى لدى المواطن، فقد كانت الدراسات تبنى من منطلق سياسي، حيث يعكف علماء السياسة على الاهتمام بالأمور التي تكوّن رأى المواطن وتساعده على اتخاذ موقف بعينه، مثل مواقف زعماء الرأي والحملات الانتخابية والخيارات والبدائل التي تبسطها الأحزاب السياسية ووسائل الإعلام بدورها. لكن هناك تساؤلات عدة حول ثبات الآراء وصلابتها، وجول المواطنين وما إذا كانت طريقة تفكيرهم واحدة. وللإجابة عن هذه التساؤلات اتجه علماء السياسة للبحث في الدراسات التي قام بها علم النفس الإدراكي والإدراك الاجتماعي. ويشير الباحث إلى تقييم أهمية المعلومات والمعارف وعلاقتها بالمؤثرات والقيم والمعتقدات عند تكوين الآراء وعلاقتها بالفعل. ويختم مقاله متفائلاً بانفتاح العلوم السياسية على الإدراك الاجتماعي؛ مما يتيح مجالات وتصورات عديدة للبحث بالنسبة للعلوم السياسية.

دوريات عربية

ماجد مصطفى

تتنوع المواد المنشورة في الدوريات الأدبية العربية بين الدراسة، والإبداع، والترجمة، ومتابعة الواقع الثقافي في العالم العربي وفي الخارج، وطرح رؤى جديدة لقضايا الفكر النقدي والفلسفي والاجتماعي، وإعادة النظر في بعض الرؤى والمسلمات القديمة التي استوجب واقعنا المتغيّر دومًا ضرورة التحقق من مدى فاعليتها في القدرة على تجاوزه إلى آفاق المستقبل.

ففي العدد ١٤ من مجلة "ثقافات" التي تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين يكتب الناقد عبد السلام المسدي في الافتتاحية عن النقد والمشهد الإنساني، ويرى أن "هناك أسئلة في النقد تتصل بالمضامين التي يتأسس عليها أو بالمناهج والآليات التي يتوسل بها حين يستنطق النص الأدبي"، و"في أيامنا هذه ما فتئ الفكر الإنساني يسجّل مراجعاته الكبرى في ما هو أقرب إلى تدوين الخسارات التي تراكمت في خلال عقدين من الزمن، فالإنسان المعاصر كان يستثمر حصيلة من الإرث التاريخي المتراكم هي التي صنعت الثقافة الإنسانية الكبرى: فلسفة اليونان، ودساتير الرومان، والحضارة الإسلامية، والنهضة الأوربية، ومدرسة الأنوار، وحركات التحرير، وحق الشعوب في تقرير المصير، وميثاق حقوق الإنسان. ثم حلّت بتلك المسلمات زلازل زعزعت أسس الثقافة الإنسانية الشاملة: فبعد الإجماع على أن الحقيقة نسبية علا صوت إلغاء درجات الطيف فيها، وبعد الإجماع على أن التجريم وصلاحيات الإدانة لا يمكن أن تنفرد بها سلطة مطلقة عادت إلى مجال التنافس والاحتكار، وبعد أن أخلد الضمير الإنساني إلى أن البقاء للأصلح عاد يسطو منطق البقاء للأقوى، وهكذا انحشرت علاقة الأنا والآخر في مضيق النسق الواحد فضاعت قيمة التنوّع البشري الخلاق.

ويتابع المسدي: "إن النقد الأدبي في هذه الأيام محمول حملاً على أن يرصد ذبذبات المراجعة العامة التي تنجزها الحقول المعرفية الأخرى، ومحمول أيضًا على أن يستبطن نفسه في ضوء إنجازات علوم الإدراك، فالأحداث الجليلة التي داهمت حياة الإنسان المعاصر تؤذن بتغيرات عميقة ستغير مفهوم الانتماء الإنساني في أخص جواهره، وستعكس موازين الثنائيات الذهنية القائمة: بدءًا بثنائية الأنا والآخر، وانتهاء بثنائية الداخل والخارج، مرورًا بمعادلات أخرى كالذات والموضوع أو الدلالة والخطاب".

ويخلص المسدي إلى أن "النقد ما لم يتدارك نفسه بنفسه فقريبًا سيجد نفسه يجري لاهثًا وراء قاطرة المعارف وسيتعذر عليه عندئذ أن يعدّل ساعته على مواقيت النسق الفكري المتطوّر.

وفي دراسة للناقد السوري كمال أبو ديب بعنوان: "هشاشة الجسد/ صلابة الروح: في جنازة ثانية لأمل دنقل" يعيد أبو ديب قراءة بعض نصوص أمل دنقل في مراحله الشعرية المختلفة ومن خلال الأعمال الشعرية الكاملة لأمل ويقول: "ليس شعر أمل دنقل، كما أشرت بدءًا، التجسيد الوحيد أو الأكمل للرؤية التي أحاول أن أجلوها في هذه الدراسة، أو للبنية المعرفية التي منها تفيض. فلقد كانت هذه الرؤية لزمن طويل سمة طاغية في المشروع الحداثي بأبعاده المختلفة، وكان أصفى تجل لها في الشعر إنتاج خليل حاوي في معظمه. وكان حاوي إلى حد بعيد ضحية التشبث بهذه الرؤية و"شهيدً" من شهدائها".

وفي دراسة بعنوان "الصورة والنسق والسلطة قراءة في السرد الشطاري العربي" يعالج شرف الدين ماجدولين السرد الشطاري والبلاغة المقموعة، ويلاحظ أن المرويات التاريخية عن مغامرات الخارجين تزخر بها مصنفات "التراجم" و"الأخبار" و"الطبقات"؛ فمصنفات التاريخ تورد عن أحداث العيارين وفتنهم من مثل ما يورده ابن الأثير والمسعودي وابن تغري بردي وأسامة بن منقذ عن شطار مجهولين، لكن مصادر أخرى تتحدث عن شخصيات: "ابن حمدي"، و"أحمد الدنف" و"حسن شومان". ويمكن الحديث عن سرد شطاري مستكمل لمقومات الأداء الجمالي في نماذج في مقدمتها حكاية "علي الزيبق" المتواترة عبر صيغ عديدة من السرد الشعبي، فضلا عن الحضور الجزئي لشخصيات من مثل: "العيار بهروز" في سيرة فيروز شاه بن الملك ضاراب، أو "شيبوب" في سيرة عنترة بن شداد، أو "أبي محمد البطال" في سيرة الأميرة ذات الهمة. ويذهب الكاتب إلى أنه إذا كانت نصوص من قبيل لاثريبو دي تورميس Lazarillo de Tormes المجهولة المؤلف، والبوسكونس لفرنسيس دي كيبيدو، وغيرها من سرديات البيكاريسك الإسباني، قد نمت في مناخ أدبي كيفته تقاليد الأدب الفصيح التي ازدهرت في أوربا القرن السادس عشر كالرواية الرعوية ورواية الفروسية ورواية الخارجين على القانون Nobles Robbers ، فإن الحكايات الشطارية العربية التي احتفظ بقسط منها كتاب الليالي، أو التي دونت عبر صياغات شعبية مختلفة، حافظت على صلات وثيقة بمجموعة من المأثورات السردية التراثية كالمقامات. وإذا كانت غاية السرد الشطاري هي استعراض صور البراعة الذهنية والحذق العضوي، فإن قاعدة الأسلوب لا تشذ — حسبما يرى الكاتب— عن تمثيل قيم المراوغة والخداع والكذب والتمويه.. أما الصور الجزئية التي قد تتضمنها الحكاية الشطارية فإنها تنقل "نسق الغواية" المرتكز على ثالوث: المدينة، والخليفة، والشطار.

وفي العدد أيضًا دراسة بعنوان "السردية: التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي" للباحث العراقي عبد الله إبراهيم، يتناول فيها عدة محاور: (السردية العربية: مسارات صعبة)، (السردية: حدود المفهوم)، (السرد: التلقي والتواصل)، (الرؤية والمنهج). وهذه الدراسة مقدمة لموسوعة يعدّها الباحث عن السرد العربي. وتحت عنوان جانبي: "موقع نظرية الأنواع الأدبية" يقول الباحث: البحث في موضوع الأنواع الأدبية والصعوبات الجمة التي تعترضه لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم "الجنس" أو "النوع" أو "النمط" أو "الشكل"، ومثل ذلك نجده عند باختين في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة. وعند جينيت في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال بعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم "جامع".

ويخلص الباحث إلى القول بأن الموروث السردي لأية أمة يتألف من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى وموضوعات كثيرة، ومن المؤكد أن ذلك الموروث خضع لتراكم متعدد الطبقات بمرور الزمن مما جعله غنيا ومتنوعا وكثيرا كلما مضت الأزمان والعصور، ويخضع ذلك الموروث لتصنيف خاص، فينتظم في أغراض وأنواع محددة، كالأخبار والحكايات الخرافية أو الأسطورية، أو الدينية، أو الأخبار الخاصة بأعمال الأشخاص أو الأمم، والموروث

الإخباري العربي لا يتناقض وطبيعة الموروث الإخباري لدى الأمم الأخرى، فشأنه شأنها يزخر بمختلف الحكايات والأخبار في أغراض شتى، وقد كان رصيدا للأنواع السردية.

وفي العدد الثالث والأربعين من مجلة "نزوى" (يوليو ٢٠٠٥) يكتب سامي مهدي: "هل كتب البابليون أشعارهم الأولى باللغة السومرية؟" ليبحث في علاقة الثقافة البابلية بالتراث السومري من زاويتين، منطلقا من القول بأن ثمة مفارقة لم ينتبه إليها الباحثون المختصون في تاريخ حضارة وادي الرافدين، إذ عدُّوا كل نص شعري وصلنا باللغة السومرية نصًا سومريًا بالمعنى الإثني، أي أن منتجه من أصل سومري، من دون أن يفطنوا إلى احتمال أن يكون البابليون قد كتبوا نصوصهم الشعرية الأولى باللغة السومرية، مثلما حصل في كتابة مدونات قديمة أخرى. إن هذا الاحتمال يرقى إلى درجة المفارقة، ويأتي في موازاة مفارقة أخرى هي أن هؤلاء الباحثين يكادون يجزمون بوجود أصل سومري للغالبية العظمى من النصوص البابلية المكتوبة باللغة الأكدية. والسؤال الذي يحاول البحث الإجابة عنه هو: هل كتب الشعراء البابليون الأوائل نصوصهم الشعرية باللغة السومرية؟ ويقصد الباحث بالبابليين كلا من الأكديين والعموريين منذ بداية الألف الثاني قبل الميلاد وهو التاريخ الذي بدأ معه ما يعرف اليوم باسم العصر البابلي القديم (١٥٠٠- ٢٠٠٠ ق.م)، ويخلص مهدي إلى القول إن الشعراء البابليين الأوائل كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية لسببين أولهما: أن التحول من اللغة السومرية إلى اللغة الأكدية لم يكن قد نضج بعد وأخذ مداه إلى الحد الذي تصبح فيه اللغة الأكدية لغة مؤهلة للكتابة الأدبية، مثلما أُهّلت لتدوين التواريخ وكتابة المعاملات الإدارية والاقتصادية، وثانيهما: أن اعتزاز البابليين بالثقافة السومرية، وشغفهم بها جعلاهم يجنحون في البداية إلى تعلم أدبها واستيعابه، ثم نسخه وترجمته وتقليده في مرحلة ثانية.

ويضم العدد بعض الترجمات عن الإنجليزية والفرنسية، فيترجم الناقد الفلسطيني حسام الخطيب ورقة قدمها الروائي الأمريكي جيمس رستن في ندوة الرواية والتاريخ التي عقدت في الدوحة في مارس الماضي. ويترجم إبراهيم أولحيان من المغرب دراسة لآن موريل عن "النقد من منظور القارئ". وتترجم خالصة الأغبري لإدوارد سعيد: "مرتكزات التعليم وأبعاده في الجامعات الأمريكية". ويترجم خميسي بوغرارة من الجزائر الفصل السادس من كتاب "أساسيات النظرية الأدبية" لهانس بارتنس بعنوان: "ما بعد البنيوية: فوكو، لاكان، النسائية الفرنسية"، فقد بدأت الدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات في استعمال واستيعاب أفكار شخصيتين ما بعد بنيويتين: المؤرخ ميشيل فوكو (1984 – 1926) Michel Foucault، والمحلل النفساني جاك لاكان (1981 – 1901) Jacques Lacan. فأعمال فوكو تلفت الانتباه إلى دور اللغة في ممارسة السلطة والاحتفاظ بها، إذ يرى أن العالم الغربي الحديث فريسة لمجموعة من "الخطابات" تقنن سلوك الفرد فيه لأن هذا الأخير استبطنها حتى أصبح في الواقع يمارس رقابة ذاتية على نفسه، والنقد الذي يستلهم فوكو يركز على دور النصوص الأدبية وغير الأدبية في انتشار السلطة الاجتماعية والإبقاء عليها. أما دور نظريات لاكان في التحليل النفسي فيتمثل في شرح أسباب استبطان الفرد لخطابات تسجنه، والنقد المستلهم للاكان يفيد على الخصوص في فحص العلاقة التي ينشئها القارئ مع النصوص التي يقرؤها.

ويلاحظ هانس بارتنس أن المعرفة في نظر فوكو منتوج لخطاب معين جعل صياغة تلك المعرفة ممكنة وليس لتلك المعرفة أي صلاحية أو شرعية خارج ذلك الخطاب. فـ"حقائق" العلوم الإنسانية ليست إلا أثرًا من آثار الخطابات، أو اللغة؛ أي أن "معارف" العلوم الإنسانية ليس مردها الاتصال بالواقع الحقيقي أو الحقيقة الأصيلة بل مردها قواعد خطاباتها. وقد أثارت هذه النظرة الكثير من النقاش، إذ إنها تعني أن معرفة العلوم الإنسانية التي يناقشها فوكو تُدرَك على أنها معرفة فقط لأننا اقتنعنا بشكل ما بأنها معرفة: أي أنها تُدرَك كمعرفة لأن الخطاب الذي يحملها على قدر من القوة جعلتنا نعتقد أنها معرفة. ففي البداية تنتج المعرفة عن طريق قواعد خطاب معين تحدد أهلية المعرفة، ولكن في نهاية المطاف يرى فوكو أن السلطة تنتج المعرفة بواسطة الوسائل الموجودة في متناول الخطاب لتأسيس مصداقيتها.

ويقول هانس بارتنس: هناك التقاءات بين النسائية والفكر ما بعد البنيوي. وليس من باب المفاجأة، بالنظر إلى الأصول الفرنسية للفكر ما بعد البنيوي، أن تكون النسائية الفرنسية أول من يتفطن إلى الإمكانات التي تتيحها المفاهيم والأفكار ما بعد البنيوية لبناء تحليل نقدي نسائي للنظام الاجتماعي الأبوي. ويشكل مقال "خروجات" Sorties (1975) للناقدة الفرنسية إلين سيكسو Hélène Cixous (1938-) مثالاً مبكرًا وبعيد الأثر على أهمية التقابلات الثنائية بالنسبة للنسائية. وترى سيكسو أن كل شيء له علاقة بالتقابل: رجل/امرأة.

وفي العدد أيضًا قراءات نقدية خصبة لبعض الأعمال الأدبية، منها: قراءة نقدية لرواية علي الدميني "الغيمة الرصاصية" لغالية خوجة. وقراءة خالد بلقاسم لديوان "نهر بين جنازتين" (٢٠٠٠) لمحمد بنيس، وديوان "بعكس الماء" (٢٠٠٠) لمحمد بنطلحة.

وفي بحث مهم بعنوان "درس اللغة والتقليد الأنثروبولوجي"، يرى محمد حافظ دياب أن التقليد الأنثروبولوجي ساهم في إمكانات لم تقف عند حدود الأغراض النظرية وحسب، بل تعداها إلى محاولات إحراز فهم أعمق للمشكلات الثقافية- اللغوية- الإثنية، وبخاصة في مجالات محو الأمية، والتخطيط اللغوي والسياسة اللغوية، وبناء أبجديات حديثة، والازدواج والتعدد اللغوي، ومهارات الاتصال، والإثراء المتبادل بين اللغات والترجمة، واللهجات واستخداماتها الشفاهية والمكتوبة وارتباط اللغات القومية بثقافتها وآثار الوعي والولاء اللغويين على مجالات ثقافية بعينها.

ويذهب الباحث إلى أن التعاون بين الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية قد أثمر عددًا من المباحث الفرعية المشتركة الموزعة بين العلمين، بما قد يشي بالتداخل والازدواج. فمقابل الأنثروبولوجيا اللغوية، والإثنوجرافيا الدلالية، والإثنولوجيا الفيلولوجية في الأنثروبولوجيا، يتواجد علم اللغة الإثنولوجي، وعلم الدلالة الإثنوجرافي، وفقه اللغة الإثنولوجي في علم اللغة، وهو ما لاحظه الباحث الأمريكي ديل هايمز D. Hymes حين نبه إلى أن الأنساق المعرفية الكبرى التي تتصدى لدراسة اللغة، أقبلت على مرحلة تتوزع فيها إلى مباحث فرعية متداخلة.

ثم يخوض الباحث محاولة لتفصيل هذه المباحث وغيرها، فيتوقف عند إثنوجرافيا الاتصال، وموقف مالينوفسكي ونظرية سياق الموقف التي تنطلق لديه من تعريفه للغة "على أنها حلقة في سلسلة النشاط الإنساني المنظم، رافضًا اعتبارها مجرد وسيلة للتعبير أو الاتصال". وفرضية سابير- هورف اللذين لم يكتفيا في دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة بمجرد استيضاح الصلات الخارجية بين مفردات اللغة ومحتوى الثقافة وتبيان أن هذه المفردات تعكس إلى حد كبير اهتمامات المجتمع وأوجه نشاطه المختلفة كما قدمها مالينوفسكي بل توصلا إلى أن اللغة تتدخل في تحديد وتركيب أنماط التفكير السائدة. إذ يذهب سابير إلى أن اللغة لا تدل فقط على المرجع الاجتماعي، بل تعكس كذلك بعض الخصائص النفسية للمتكلم أو الجماعة، سواء من زاوية اختيار المفردات أو العبارات أو البنى النحوية، ويتم ذلك بطريقة شبه مستقلة عن محتوى الرسالة اللغوية ومضمونها التعبيري. أما ليفي ستروس فقد أفاد من منهج التحليل البنيوي كما تبلور عند الفونولوجيين وطبقه في دراسته لعدد من الظواهر الإثنولوجية ومنها النظم القرابية. أما ماركيوز- وهو واحد من أبرز منظري مدرسة فرانكفورت- فقد رفض معالجة قضية اللغة في المجتمع الصناعي عبر مبادئ الوضعية المنطقية موضحًا عدم كفاءتها في التحليل اللغوي لأنه رآها تهتم باللغة المباشرة وتهمل التصورات ومن ثم تردم الفوارق بين المفاهيم وتحاصر الأفكار داخل عالم مبتور هو عالم القول العادي.

وفي تقييم نقدي يخلص الباحث إلى أن المنطلق الرئيسي لأطر تلك البحوث النظرية والمنهجية – وهو حقيقة أن اللغة ليست سوى نتاج اجتماعي – منطلق صحيح، إلا أن تلك البحوث قد أهملت حقيقة أخرى، وهي أن اللغة أقل النتاجات الاجتماعية تأثرًا بما يطرأ على الجماعة من تغيرات.

هذا بالإضافة إلى المتابعات النقدية لكل من: خالد الحروب عن ثلاثة نصوص سردية لسمير اليوسف، وفاروق مواسي عن سميح القاسم في ديوانه "أحبك كما يشتهي الموت"، وعبد

الرحمن مؤذن عن عبد الرحمن منيف قاصًا، وعصام شرتح عن التراكم الدلالي في ديوان "الشمس وأصابع الموتى" للشاعر علي الجندي، وصدوق نور الدين عن محمد شكري ومساره الإبداعي من حيث كونه يشكل ظاهرة أدبية متميزة.

وفي عدد سبتمبر ٢٠٠٥ من مجلة "الرافد" يكتب أحمد محمد سالم عن "جدل المعرفي والأيديولوجي في قراءة التراث"، ويرى أنه: إذا كانت مشكلة التراث قد احتلت مكانتها البارزة في الفكر العربي المعاصر، في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد كان من الضروري الكشف عن آلية جدل المعرفي والأيديولوجي في قراءة التراث. ويحاول تحليل بعض النماذج التي تكشف عن عمق هذا الجدل وفاعليته من خلال تحليل نقدي لمشروع محمد عابد الجابري في "نقد العقل العربي" الذي يرى في تعريفه للتراث أنه هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء كان ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد. وكذلك من خلال تحليل نقدي للمشروع الماركسي في قراءة التراث في كتابات كل من: حسين مروّة، وطيب تيزيني، ومهدي عامل، وتوفيق سلوم، ومحمود أمين العالم. وقد كان للماركسيين العرب موقفهم من مشروع الجابري؛ إذ انتقدوا موقفه من التراث مؤكدين على أن الجابري يركز على التحليل المعرفي للتراث أكثر من تركيزه على بيان تاريخية التراث، ويتّهمون قراءته للعقل العربي بأنها قراءة لا تاريخية.

ويكتب عبد الله ولد محمد سالم عن الحداثة العربية وإشكالية الحوار. كما يكتب حسين عبد اللطيف عن بريتون وروايته السريالية "نادجا". ويكتب منذر عياشي عن مكونات اللسان من منظور اللسانيات الاجتماعية، وذلك من خلال محورين هما: الصوت، والدلالة. ويكتب صبري مسلم عن هاجس التجريب ووعي المغايرة في القصيدة التسعينية، ويذهب في أول المقال إلى أن مصطلح القصيدة التسعينية يثير أكثر من إشكالية لا سيما في هذا الانتماء للعقد التسعيني خاصة، في حين أن عقدا واحدا في عمر الزمن أقصر من أن يبلور موقفا وينجز رؤية مغايرة، لذلك يقرر أن ما يفعله هنا هو استقراء ناقص ولكنه خطوة أولى ينبغي أن تتبعها خطوات لاحقة. ويرى أن هاجس التجريب يشع في أكثر من اتجاه ومن ذلك صلته بالتحولات الكبيرة على صعيد حضاري وتاريخي. ومن النماذج الذي يعالجها المقال: "صعودا إلى فردة كبريت" للشاعرة نبيلة الزبير، و"اشتعاسات" للشاعرة هدى أبلان، وديوان "إشراقات الولد الناسي للشاعر علوان مهدي الجيلاني، وديوان "يحدث في النسيان" للشاعر علي المقري، وغيرهم.

وملف العدد عن الأدب في اليمن؛ فيكتب عبد الرحمن مراد عن محمد محمود الزبيري شاعر القضية الوطنية في اليمن، وتكتب ليلى العثمان عن ديوان "كتاب القرية" للشاعر عبد العزيز المقالح. ويكتب عبد اللطيف أرناؤوط عن ديوان "أبجدية الروح" للمقالح أيضًا، وهو لون من الشعر الوجداني الذي يصنف في باب فكر المحاولة الشخصية متجاوزا التحليل الكلاسيكي للمشاعر إلى محاولة معرفة الشاعر ذاته والتعبير عنها بأسلوب البوح والاعتراف. ويكتب عبد الله العابدي قراءة أسلوبية في قصيدة "صنعاء" للشاعر حسن الشرفي. وتكتب وجدان عبد الإله الصائغ عن القصة الأنثوية اليمنية وإشكالية غياب النقد. وفي العدد حوار مع القاص اليمني محمد الغربي عمران.

وأخيرًا يكتب أمجد محمد سعيد تأملات في قصيدة "منمنمة ترنُّ الجلاجل في أعناق الإبل" للشاعر محمد عفيفي مطر، التي يجد أنها تعد مثالاً وتعبر تعبيرًا أصيلاً عن رؤية الشاعر وتطلعه الإبداعي وهو ينبش في اللغة والتاريخ والحضارة، ويمشي على حافة المعنى وفي ظلال الكلمات، لإعطاء النص قدرة على تأويله وفك مغاليقه والكشف عن فضائه وأرجائه ومن ثم إعادة صياغته وخلقه. فالقصيدة تصور مشهدا صحراويا يظهر فيه طريق القوافل الممتد إلى ما لا نهاية وعلى رمل وحصى الطريق ناقة تسير الهوينى، حاملة على هودجها صبيّة فاتنة. تقول الصبية في مفتتح القصيدة:

أنا وردةُ الرَّمْلِ

ليلُ الخليقةِ هَدْأَةُ طَلٍّ وقَطْرُ ندى

والضحى نَفَسٌ يتعالَى ببَوْحِ حَنينٍ إلى بَلَدٍ

لسْتُ أعرِفُهُ وَإِلى وَلَدٍ لَمْ أَلِدْهُ ونايٍ رُفاءٍ

وسَجْع حداءٍ بَعيدٍ يقلبه أبْيضُ يَتلألأ ما بين

فَرْثٍ وبَيْنَ دَم

لا يُسامِرُنِي غَيْرُ ظِلِّي

ذَلُولُ هَوَايَ لِوَخْدِ خُطَايَ ولَيْسَ سِوَى وَجْدِ

ذَوْقٍ وَشَوْقٍ أُرَجِعُهُ كلَّمَا اشْتَبَكَتْ وَحْشَةُ

السَّعْي بَيْنَ المَتَاهَاتِ أَوْ لاحَ فَوْقَ الثَّرَى

أثَرٌ مِنْ قَوافِلِ سَعْيٍ قَدِيمْ

وفي العدد الخمسين (يوليو ٢٠٠٥) من مجلة "آفاق الثقافة والتراث" - التي تصدر عن مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث في دبي - يكتب خليل رجب حمدان عن "حجية القراءات الشاذة"، ويكتب أحمد عيساوي عن "واقع التربية والتعليم في الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي"، ويكتب عبد الكريم عوفي عن "ابن هشام اللخمي وآثاره مع العناية بكتابه شرح الفصيح"، ويكتب عبد القادر دامخي عن "الدلالات الغيبية في معلقة عمرو بن كلثوم". ويكتب عمر أحمد بوقرورة "سؤال التواصل: قراءة في إشكالية التعامل مع الموروث"، ويرى بوقرورة أن الداعي إلى السؤال هو الصيغ المنهجية التي تعامل بها الدارسون العرب مع الموروث، التي تحمل في كنهها - وفي أغلب الأحوال - التناقض الذي يحيلها إلى سلب منهجي، بدت سيئاته في وعي المتلقي العربي، وأخطر السلب أن يتحول الموروث إلى تراكمات معرفية غايتها الكم الذي تزدحم به البرامج الدراسية، ويختار الباحث نموذجين للتواصل الجيد مع الموروث؛ النموذج الأول: الفكر الجزائري الحديث متمثلا في الشيخ محمد البشير الإبراهيمي (١٩٦٥م)، أما النموذج الثاني فيمثله الشاعر المغربي محمد علي الرباوي الذي كتب قصيدته "ليلتان من ليالي السندباد" في ظل التناص مع الموروث.

ويكتب سامي علي جبار المنصوري عن اللغة الشعرية والتطور اللغوي في ضوء معيارية الحريري صاحب المقامات (ت ٥١٦ هـ) في كتابه "درة الغواص في أوهام الخواص"، ووصفية القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، ومن الأمثلة التي توقف عندها المقال، المطلع المشهور للمتنبي:

أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المُنُوطَةُ بِالتَّنَادِ

ومن الخطأ عند الحريري بناؤه سُداس على فُعال، يقول الحريري: "اختلف أهل العربية فيما نطقت به العرب من هذا البناء فقال الأكثرون إنهم لم يتجاوزوا رُباع إلا إلى صيغة عُشار لا غير، وقد عيب على أبي الطيب فقد عدل بلفظ ست إلى سداس وهو مردود عند أكثر أهل اللغة". وهذا من المواضع التي أوردها القاضي الجرجاني في الوساطة، وقد دافع عن الاستعمال وذكر أن سُداس "حكاه أبو عمرو الشيباني وابن السكيت، وذكره أبو حاتم في كتاب الإبل، وهؤلاء ثقات لم يحكوا إلا ما علموا". أما الحريري فلم يذكر أحدا ممن رد الاستعمال ولم يشر إلى حجج القاضي الجرجاني في دفاعه عن استعمال المتنبي. وكان الكوفيون يجيزون استعمال لفظة سُداس وكان المتنبي كثيرا ما يتبع مذهبهم لذا استعمل ما جوّزه الكوفيون. وقد ذكر بعض من احتج لاستعمال المتنبي أن القياس لا يمنعه ولا مانع في الكلام يمنعه.

وفي باب تحقيق المخطوطات ينشر عبد السلام محمد الشريف العالم تحقيقًا لكتاب "حكم بيع الوقف واستبداله والمناقلة به وتأجيره" لأبي زكريا يحيى بن محمد الحطاب وهو فقيه مالكي عاش في القرن العاشر الهجري، والمخطوط نسخة فريدة توجد بدار الكتب المصرية.

وفي العدد الحادي والعشرين من مجلة "جذور" (رجب ١٤٢٦ هـ/ سبتمبر ٢٠٠٥) يكتب محمد حماسة عبد اللطيف: "كيف نقرأ النص القديم؟"، ويذهب إلى أنه مهما تنوع الهدف من كتابة النص القديم فإن منهج فهمه واحد لا بد أن يقوم على أسس صحيحة سليمة حتى يسلم إلى نتائج صحيحة سليمة مستقيمة. فالأسس التي ينبغي أن تستند إليها قراءة النص القديم وفهمه -حسبما يذكر الكاتب- هي: ١) توثيق النص، وتحقيق نسبته إلى قائله، هل قاله صاحبه مباشرة فجاء في بعض كتبه، أو نقله عنه أحد تلاميذه. ٢) وضع النص في سياقه العام الذي يرد فيه ومدى مناسبة النص لهذا السياق العام. ٣) وضع النص في سياقه الخاص كأنْ ينظر إلى الفصل الخاص الوارد فيه. ٤) النظر في النص نفسه من داخله وتبيُّن مدى مواءمته للسياق الخاص والعام والنظر في الأفكار التي يحتوي عليها وترتب هذه الأفكار. ٥) عرض الأفكار الواردة في النص على أفكار صاحبه وآرائه في الكتاب الواردة فيه وفي غيره. ٦) موقف معاصري هذا النص من أفكاره وموقف القريبين منه المهتمين بمجاله.

ويختار الكاتب للتطبيق على هذه المبادئ النظرية، نصًّا من النصوص القديمة التي فُهمت فهمًا خاطئًا وهو نص ورد في كتاب سيبويه منسوبًا إلى أستاذه الخليل بن أحمد؛ يقول: "وزعم الخليل أن الفتحة والكسرة والضمة زوائد وهن يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به، والبناء هو الساكن الذي لا زيادة فيه، والفتحة من الألف، والكسرة من الياء والضمة من الواو، فكل واحدة شيء مما ذكرت لك".

ويكتب محمد رجب البيومي عن رأي جديد عن الحطيئة، ويكتب عبد القادر بقشي عن قضية المجاز وأبعادها البلاغية والكلامية، ويكتب عبد النبي ذاكر عن اليوتوبيا في رحلات العرب إلى الغرب. ويكتب محمد بن عياد عن أصول التنظير الشعري، ويكتب محمد الصمدي عن عباس محمود العقاد وفكره الإسلامي. وفي العدد مقال عن "النص الحجاجي العربي" لمحمد العبد وهو جزء من دراسة سبق نشرها في العدد ٦٠ (صيف-خريف٢٠٠٢) من مجلتنا فصول.

لكننا نتوقف -ختامًا لهذه الجولة بين المجلات والدوريات العربية- عند دراسة مهمة لمحمد الهدلق عن "موقف موسى بن عزرا من البيان العربي". وموسى بن عزرا عالم وناقد وشاعر يهودي أندلسي، ولد في مدينة غرناطة وعاش بين القرنين الخامس والسادس من الهجرة (الحادي عشر الميلادي)، ومن بين ما وصل إلينا من مؤلفاته كتاب في الفلسفة ألفه باللغة العربية بعنوان "الحديقة في معنى المجاز والحقيقة"، وكتاب "المحاضرة والمذاكرة" ألفه باللغة العربية لكنه مكتوب بحروف عبرية وقد تحدث فيه ابن عزرا عن الأدبين العربي والعبري. ويتوقف الباحث عند كتاب "المحاضرة والمذاكرة" الذي ألفه ابن عزرا ليجيب به على ثمانية أسئلة وجهها إليه شخص ما، تنصبُّ على المسائل الآتية: أمور استبهمت عليه من أمر الخطب والخطباء، أمور استعجمت عليه من شأن الشعر والشعراء، كيف صار الشعر في ملّة العرب طبعًا وفي سائر الملل تطبُّعًا؟، هل كان للملة الإسرائيلية أيام دولتها شعر موزون؟، متى عنيت الجالية اليهودية في الأندلس بقرض الشعر؟، عرض نموذج من الآراء التي استحسنها في هذا الشأن، هل من الممكن قرض الشعر في النوم؟، أمثل طريقة في صنعة القريض العبراني على القانون العربي. وقد جعل ابن عزرا هذه الأسئلة فصولاً أقام عليها كتابه.

وقد حرص الباحث على إيراد كلام ابن عزرا بنصه نظرًا لأهميته، ولأن الكتاب غير متاح لكثير من الدارسين العرب. هذا الكتاب الذي يعدّ وثيقة بالغة الأهمية على التأثير الحاسم للثقافة العربية في الثقافة العبرية، هذا التأثير الذي لا يمكن محوه أو إنكاره.

وهكذا لم يتوقف إسهام الدوريات العربية على طرح الجديد في مجال الإبداع الأدبي والفكري، وإنما تابعت محاولات استكشاف، وفرز، وإعادة تقييم، التراث الفكري والحضاري والفلسفي القديم والحديث أيضًا.

أربع رسائل

ماهر شفيق فريد

شخصيات نسائية فى خيوط "وردزورث" الاجتماعية[1] :

تقع هذه الرسالة فى ٢٠٦ صفحة إلى جانب ملخص إنجليزى وآخر عربى وتتألف من :

تصدير

الفصل الأول : الخلفية التاريخية والسيرية

الفصل الثانى : شخصيات نسائية باكرة فى ديوانى : "مشية فى المساء"، و"صور تخطيطية وصفية".

الفصل الثالث : شخصيات نسائية فى فترة النضج.

الفصل الرابع : شخصيات نسائية فى شعاره اللاحق : "القدمة"، و "الرحلة"، و"الناسك".

الفصل الخامس : شعر الحب عند وردزورث

خاتمة

ببليوجرافيا مختارة

الرسالة دراسة للخيوط الاجتماعية فى شعر كبير شعراء الرومانتيكية الإنجليزية وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) من زاوية شخصياته النسائية. وإذن تصطنع منهجاً تفسيريا - تحليليا يعالج الظروف التى شكلت نظرته إلى المرأة وأوجه اختلافه، فى هذا الصدد، عن غيره من الشعراء.

كذلك تركز الرسالة اهتمامها على بعد لم ينل عناية كبيرة من دارسى الشاعر هو اهتمامه بالإنسان عامة، وبالفقراء ومشاكلهم بوجه خاص. لم يكن وردزورث شاعراً للطبيعة فحسب - كما يجرى القول السائر- وإنما كان أيضا كما أراد لنفسه أن يكون : شاعر "الإنسان والطبيعة والمجتمع".

ويقدم الفصل الأول الخلفية التاريخية والسيرية التى أدت إلى تغير موقف وردزورث من نفسه ومن العالم المحيط به. ويصور الأزمة الروحية التى مر بها أثناء الثورة الفرنسية وحروب نابليون، وتطوره الذهنى فى تسعينيات القرن الثامن عشر (١٧٩٠ وما بعدها).

ويعالج الفصل الثانى الشخصيات النسائية فى شعر وردزورث فى فترة شبابه، مع الإشارة

بوجه خاص إلى "مشية فى المساء" و"صور تخطيطية وصفية". ففى كلتا المجموعتين يصور وردزورث آثار الحرب بين إنجلترا وفرنسا وكيف انعكست على حيوات نساء ترمّلن أو فقدن أبناءهن أو أحباءهن.

ويسعى الفصل الثالث إلى تحليل شخصيات وردزورث النسائية فى فترته الكبرى. نعنى ١٧٩٨-١٨٠٧. ويلقى هذا الفصل الضوء على شخصية الأم الفقيرة، خاصة تلك التى تفقد طفلها. ويبرز الشاعر ارتفاع نسبة الوفيات بين الأطفال فى القرن الثامن عشر متناولاً هذه الظاهرة من منظور شعرى فلسفى.

أما الفصل الرابع فيدرس ثلاثاً من قصائد وردزورث فى مرحلته اللاحقة : "المقدمة"، و"الرحلة"، و "الناسك"، وتكشف هذه القصائد عن تغير نظرة وردزورث إلى ماضيه، وموقفه الجديد من الحياة ومن الخبرة الجمالية.

ويتناول الفصل الخامس، الأخير، أمثلة لقصائد الحب التى نظمها وردزورث وهى قليلة بالقياس بأقرانه من شعراء القرن التاسع عشر. ويعالج الفصل أيضاً بعضا من شعر هؤلاء الأقران، على سبيل المقارنة بوردزورث، وكيف رسموا شخصياتهم النسائية.

وتمتاز الرسالة بتناولها موضوعها فى إطاره الحضارى؛ إذ تبرز مثلا معاناة النساء والأطفال فى العمل فى المناجم فى سنوات الثورة الصناعية فى إنجلترا، وهو ما تناوله روائيون مثل دكنز وشعراء مثل بليك وغيرهما. كذلك تبرز موضوع غياب الأب عن الأم والطفل، إذ مضى جنديا فى الحروب على ظهر القارة الأوربية، أو هجر الأم بعد أن خلف فى أحشائها جنيناً.

وخصت الرسالة قصائد وردزورث المعروفة باسم "قصائد لوسى" باهتمام خاص؛ وذلك لما تمثله هذه القصائد من خبرة روحية لا نعرف على وجه الدقة مأتاها. فمن كانت لوسى، هذه الطفلة أو الشابة التى ماتت فى شرخ الشباب؟ وماذا كانت مشاعر المتكلم نحوها؟ مشاعر حب أم مشاعر أبوية؟ وإلى أى مدى تعكس النساء الثلاث المهمات فى حياة وردزورث: آنيت فالون (وهى فتاة فرنسية أنجب منها وردزورث طفلة أثناء إقامته فى فرنسا، ثم لم يتمكن من الاقتران بها)؛ ودوروثى شقيقته ورفيقة جولاته ومستودع أفكاره وهمومه وأحلامه، وماري هتشنسون التى اقترن بها فكان زواجا سعيدا أتاح له راحة البال والتفرغ لنظم قصائده؟

ومن أفضل فصول الرسالة الفصل الذى درست فيه الباحثة شعر الحب عند وردزورث وقارنته بشعراء آخرين من عصره مثل ولتر سافدج لاندور، وتوماس كامبل، وتوماس مور، وبيرون، وشلى، وجون كلير.

وأوضحت الباحثة المؤثرات السياسية والاجتماعية والشخصية فى حياة وردزورث وشعره، وكيف آمن بمبادئ الثورة الفرنسية من حرية وإخاء ومساواة إلى أن انقشعت أوهامه عنها، وتأثر (مثل شلى) بتعاليم الفيلسوف وليم جودوين وعودته إلى حظيرة الدين فى مرحلة لاحقة. مع إيراد أمثلة من محن نساء قصائده بفعل الفقر أو هجران الحبيب أو فقدان الابن أو الزوج.

وقدمت الرسالة تحليلاً لعدد من قصائد وردزورث على امتداد حياته الشعرية : الذنب والأسى، شجرة الشوك، أم البحار، الأم المهاجرة، محنة مرجريت، تصميم واستقلال (وإن كانت الشخصية الرئيسة فيها رجلا لا امرأة) وقصائد لوسى، فضلاً عن ثلاث قصائد طوال : "المقدمة"، و"الرحلة"، و"الناسك"

ويؤخذ على الببليوجرافيا إغفال بعض مراجع لا غنى عنها لدارسى وردزورث مثل كتاب هربرت ريد عنه، وكتاب مرجريت درابل (وإن يكن هذا الأخير أقل أهمية من سابقه).

وفى الرسالة بعض هفوات لغوية وطباعية تم تنبيه الباحثة إليها لتصويبها قبل إيداع الرسالة أرفف المكتبات.

ثورة الفرد على المواضعات والقيم الاجتماعية فى روايات "وليم سومرست موم" الرئيسية [٢]:

تُعنى هذه الرسالة (١٥٧ صفحة) بدراسة الخيوط الاجتماعية فى كبرى روايات موم (١٨٧٤-١٩٦٥). وينطلق اختيار الموضع من إيمان الباحث بأن فهم مساهمة موم فى الأدب الروائى يعتمد على التزامه الاجتماعى؛ فهو واحد من ممثلى أدب القرن العشرين ممن عنوا بفحص أغلال الإنسانية وسعى الإنسان، بلا توقف، إلى التحرر منها.

وتقع الرسالة فى أربعة فصول هى :

١) موم : الروائى الاجتماعى.

٢) عدم الامتثال والتحدى فى روايتى: "لايزامن حى لامبث" (١٨٩٧) و"السيدة كرادوك" (١٩٢٨).

٣) التحرر من مسئوليات الأسرة فى روايتى: "القمر وستة بنات" (١٩١٩) و"كعك وجعة" (١٩٣٠).

٤) البحث عن الحرية فى روايتى: "القناع المزوق" (١٩٢٥) و "حد الموسى" (١٩٤٤) وتسبق هذه الفصول مقدمة، وتليها خاتمة فببليوجرافيا.

يلقى الفصل الأول الضوء على خلفية موم الأدبية، من جوانبها النفسية والدينية إزاء المهاد الذى ولد فيه وشبّ حتى غدا كاتبا.

ويناقش الفصل الثانى خيط التمرد على القواعد والموصفات الخانقة المفروضة على الأفراد.

أما الفصل الثالث فيبين كيف اكتمل هذا التمرد فى روايتى: "القمر وستة بنات"، و"كعك وجعة" اللتين تخلصان رؤية موم الاجتماعية.

ويصور الفصل الرابع حصيلة هذه الثورة فى أبرز روايتين رئيسيتين لموم وهما: "القناع المزوق"، و"حافة الموسى" مع فحص أشكال القيد والسعى إلى الحرية من جانب الفرد.

وتلخص الخاتمة النتائج التى انتهى إليها البحث.

وموضوع الرسالة جدير بالثناء؛ حيث إن موم قد ظل زمناً طويلاً موضع تجاهل من كبار النقاد، ولكنه قد صار الآن موضع عناية فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وفرنسا واليابان وغيرها من البلدان؛ لأنه كان حكّاء مطبوعا، قادرا على شد انتباه القارئ، وإن لم يكن أديبا من الطبقة الأولى.

وقد أحسن الباحث صنعا حين مهد لبحثه بصورة لخلفية الأديب موضوع النقاش، والمؤثرات التى دخلت فى تكوينه، وأفاد من كتابات موم غير القصصية مثل كتابه المسمى "الخلاصة" (١٩٣٨) الذى يحمل تجربته الأدبية والحياتية، و"مذكرات كاتب" (١٩٤٩) و"وجهة نظر الكاتب" (١٩٥١)، وكشف عن إلمام بأهم ما كتبه عنه النقاد والباحثون.

وانتهى الباحث إلى أن موم لم يكن ساعياً وراء تحرر الجسد وحده وإنما كان وراء الاستقلال الروحى أيضاً.

وأوضحت الرسالة أن موم ـ على الرغم من طرائقه التقليدية فى القص، "وابتعاده عن الابتكارات التقنية ـ قد تأثر بأجناس أدبية مختلفة، كالأدب الذى يتناول حياة سكان الأحياء الفقيرة، والرواية التى تتخذ من فنان بطلا لها، والرواية ذات الاتجاه الصوفى وغير ذلك. ومن الأدباء الذين أثروا فيه موباسان وزولا الفرنسيان، وإبسن النرويجى.

ويتركز اهتمام الرسالة فى ثلاثة محاور : (١- رفض الامتثال أو التحدى ، (٢- الثورة، (٣ - البحث عن الحرية. وحيث إن الموضوعة theme والتقنية technique أمران لا ينفصلان، فقد اصطنعت الرسالة منهجاً تحليلياً/ موضوعانيا، ولكنه لا يهمل دراسة الجوانب التقنية كرسم الشخصية وعقد خيوط الحبكة وحلها وتصوير المكان والزمان والجو.

وعقدت الرسالة مقارنات مضيئة، على إيجازها، بين روايات موم وروايات أخرى مثل "تس خليلة دربرفيلط" لتوماس هاردى، و"توم جونز" لهنرى فليدنج، و"أبناء وعشاق" للورانس، و"صورة فنان شاب" لجويس، و"قلب الظلمات" لكونراد.

ويؤخذ على الرسالة أنها لم تتناول رواية موم "عن أغلال الإنسانية" (١٩١٥) على الرغم من أنها تقع في الصميم من موضوع الرسالة، وعنوان الرواية وحده كافٍ للإبانة عن صلتها الوثيقة بهذا الموضوع.

دَيْن "سول بيلو" للرومانتيكية الإنجليزية : أثرها في أعماله الأدبية[٣] :

تتناول هذه الرسالة أعمالاً مختارة للروائي الأمريكي سول بيلو (١٩١٥-٢٠٠٥) الحاصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٧٦ من زاوية دَيْنِه للشعراء الرومانتيكيين الإنجليز وهي زاوية جديدة للنظر، قلما عمد إليها من كتبوا عنه من قبل.

وتقع الرسالة في ١٥٨ صفحة إلى جانب مقدمة مستقلة الترقيم، وملخص إنجليزى وآخر عربى. وتتألف من خمسة فصول وخاتمة وببليوجرافيا.

وعناوين الفصول هي :

الفصل الأول – سول بيلو : الوسط الثقافي.

الفصل الثاني : الخيال الرومانتيكي في "هندرسن ملك المطر" (١٩٥٩)

الفصل الثالث : العودة إلى الطبيعة في "هرتزوج" (١٩٦٤).

الفصل الرابع : نبذ المادية في "ديسمبر العميد" (١٩٨٢)

الفصل الخامس : الارتداد إلى الوراء والاسترجاع في "الفعلي" (١٩٩٧) و"رافلشتاين" (٢٠٠٠).

وإلى جانب هذه الأعمال الخمسة أشارت الرسالة في مواضع إلى أعمال أخرى لبيلو مثل: "الرجل المتدلى"، و"هدية همبولت"، و"انتهب يومك" وأفادت من مقالاته، ومقابلاته الصحفية، والخطبة التى ألقاها عند تسلمه جائزة نوبل.

وتوضح الرسالة كيف يمزج بيلو بين المعاناة والفرحة، والاغتراب والقدرة على البقاء. إن كل شخصياته – خاصة الذكور منها- تسعى إلى تحقيق التوازن بين ذواتها والمجتمع الخارجي بشتى مشكلاته، وأبطاله يسعون إلى أن ينفخوا أنفاس الحياة في عالم مادى جامد.

وتكشف روايات بيلو قيد الدرس هنا عن إمكانات البقاء في عالم تجرد من الإنسانية، إنه يسعى إلى استنفاذ الحضارة ويؤمن بأن الحضارة الأمريكية ـ على الرغم من كل ما يشوبها من عيوب ـ مازالت قادرة على أن تتيح المجال للإنسان كي يعيش حياة إنسانية مشبعة لائقة.

ويلتمس بيلو حلا لمشكلات المجتمع المعاصر في النظرة الرومانتيكية إلى الحياة والفن، وقد ذكر صراحة أن الرومانتيكية كانت ذات تأثير جاسم في عمله. وهو يتحول إليها كلما رأى الإنسان يغدو ضحية لقوى المجتمع المادي اللاشخصية في الأدب الحديث، وكمثل وردزورث يؤكد بيلو قدرة الخيال على تجديد قوى الإنسان.

والرومانتيكية التي يقترحها بيلو تلائم القرن العشرين بكل تعقيداته الفكرية والحضارية، وإذ يوجه اهتماما خاصا إلى أهمية تحقيق الذات، يطرح هذا السؤال : كيف ينبغى للإنسان أن يعيش في المجتمع الحديث؟ لقد آثر غالبية رومانتيكيي القرن التاسع عشر أن يهربوا من المجتمع وأن يلوذوا بأحضان العزلة، أما بيلو فيؤمن بأنه من خلال تحقيق الذات يمكن للإنسان أن يبلغ الإنسانية الحقة.

وتنتهى خاتمة الرسالة إلى أن الفرد، في محاولته حل مشكلاته، يجب أن ينخرط في سلك المجتمع، وأن تصرفاته يجب أن تحكمها علاقاته برفاقه في الإنسانية.

وعند بيلو أن من واجب الإنسان أن يسعى إلى التقدم روحياً، وأن يقاوم عوامل العزلة

والاغتراب فى المجتمع الحديث، وينشد التناغم وحماية الذات من كل "ما يهدد إنسانيتها فى عالم حضرى رأسمالى آلى حديث".

ويتعاطف بيلو مع معاناة شخصياته، ويسعى إلى أن يبين أن معاناة الإنسان ذات معنى، وهذا جزء من ميراثه الرومانتيكى. وهو لا يفرض على القارئ نهاية معينة للعمل، وإنما يترك له أن يدرك أن الفرد يملك حرية الاختيار ما بين العزلة أو التكيف مع الآخرين.

وتدور أغلب رواياته فى نيويورك أو شيكاغو؛ مما يدفع أبطاله (وأغلبهم من الذكور أو اليهود أو الكتاب والمثقفين) إلى الهرب إلى أحضان الطبيعة والتخفف من ضغوط الحياة فى الحواضر الكبرى والبحث عن نمط أبسط من العيش.

وفى معجمه اللفظى تتجاور مصطلحات العلم والفلسفة الرومانتيكية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الثقافية.

ولا ريب فى أن انجذاب بيلو إلى الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز كان راجعاً إلى أنهم لم يكونوا يتوسلون إلى العقل فحسب، وإنما إلى الكائن الإنسانى بأكمله محاولين تحقيق التناغم بين جسده وعقله وروحه.

لقد كانت روايات بيلو محاولة لدحض النزعة العدمية وتأكيداً (كما فعل كيتس من قبله) لقداسة عواطف القلب.

وقد عقدت الرسالة مقارنة بين رواية بيلو "هندرسن ملك المطر" وقصيدة وردزورث "لمحات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة" وكذلك قصيدة شلى "ثورة الإسلام". كما أشارت إلى الشاعر الناقد الإنجليزى المناهض للرومانتيكية ت.إ.هيوم صاحب كتاب "خواطر"، واستعانت بآراء عدد من النقاد — من أولياء بيلو أو أعدائه — مع مناقشة آرائهم حين يقتضى المقام ذلك.

وتدل الرسالة على جهد علمى وقدرة على التحليل وإحاطة بما كتبه بيلو وكذلك ما كُتب عنه عبر السنين.

ويؤخذ على الرسالة، إلى جانب عدد من الهفوات اللغوية والطباعية، أنها لم تحاول إيراد أى نماذج من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى (لوردزورث أو غيره) بما يكشف عن الصلة بينها وبين روايات بيلو.

ومع الإقرار بأن موضوع الرسالة هو أثر الرومانتيكية الإنجليزية فى بيلو، فقد كان من الأوفق أن تشير الباحثة (ولو فى فِقَر قليلة) إلى أثر الرومانتيكية الأمريكية (الترانسندنتالية) فيه (إمرسن، ثورو، إلخ...) وقد اكتفت فى هذا الصدد بجمل قليلة لا تفى هذه النقطة حقها.

وتذكر الرسالة أن بيلو أول أديب أمريكى يحصل على جائزة نوبل للأدب بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا خطأ فقد سبقه إلى الحصول عليها وليم فوكنر فى ١٩٤٩، وإرنست هيمنجواى فى ١٩٥٤، وجون شتاينبك فى ١٩٦٢.

على أن هذه المآخذ ثانوية بالقياس إلى فضائل الرسالة وأبرزها نجاحها فى تبيان كيف نفخ بيلو حياة جديدة فى المفاهيم التقليدية للرومانتيكية والخيال. كما أصابت الباحثة حين انتهت إلى أنه تحت سطح روايات بيلو يكمن إيمان رومانتيكى (فارن روسو) بأن الإنسان — رغم كل عيوبه وأخطائه — صالح بفطرته، ومن ثم كانت فلسفته فلسفة تفاؤلية من شأنها أن تساعدنا على رفع حجاب الغموض عن بعض أسرار الحياة والنفس.

أضداد لا سبيل للتوفيق بينها : دراسة لمسرح "توم ستوبارد" (٤)

يضم عمل الكاتب المسرحى البريطانى المعاصر توم ستوبارد عدة مسرحيات لخشبة المسرح، فضلاً عن نصوص للتلفزيون والإذاعة والسينما. وتغطى هذه الأعمال رقعة واسعة من الموضوعات : الوهم، الحقيقة، الفن، الصحافة، الحب، القدر، حرية الإرادة، الأخلاق، السياسة، إلخ..

ويستخدم ستوبارد فى ثناياها شخصيات من عالم الفكر والأدب والسياسة مثل جورج مور، وألفريد آير، وجيمس جويس، وفلاديمير لينين، وأ.إ.هاوسمان، وأوسكار وايلد، وشكسبير، وألكسندر هرتزن، وغيرهم. كما يستخدم نظريات علمية من قبيل ميكانيكا الكم، ونظرية الكارثة، ونظرية الشواش، وقوانين نيوتن الجبرية.

وفى هذه الرسالة التى تتألف من كلمة تمهيدية، وستة فصول، وخاتمة، وببليوجرافيا، وملحق (يضم رسائل متبادلة بين ستوبارد والباحث) نجد تغطية لعدد كبير من مسرحيات ستوبارد، مع التركيز على حفولها بالنقائض والأضداد وجدل الأطراف المتقابلة.

فى الفصل الأول وعنوانه: "من المتناقضات إلى الأضداد مع توم ستوبارد" يناقش الباحث حياة ستوبارد فى المسرح واهتمامه بالأفكار وبالكشف عن متناقضات الوجود، لقد طوّر "المتناقضات" لتغدو "صراعات داخلية" تعانى منها شخصياته، وبذلك بيّن كيف أن الأفكار والمتناقضات تشكل الأساس الذى يقيم عليه أضداده العصية على الحل.

والفصل الثانى: "الاختيار الفردى فى مواجهة النظام الراسخ" يجلو الصدام الدائم بين اختيارات الفرد ونظم المجتمع. ويتجلى هذا فى مسرحيات ستوبارد الباكرة : سلام منفصل، جسر ألبرت، الساعة الناطقة، يدخل رجل حر.

أما الفصل الثالث: "أضداد الأيديولوجيات والقيم"، فيبين كيف أن الأضداد الأيديولوجية تمهد السبيل لتكوين آراء متضادة لا سبيل للتوفيق بينها، وذلك فى مجالات الصحافة والحب والكتابة. ويعالج الفصل مسرحيات : ألوان من المحاكاة الساخرة، النهار والليل، الشىء الحقيقى، وكذلك مسرحية حديثة لستوبارد هى : ابتكار الحب.

ويناقش الفصل الرابع وعنوانه: "أضداد أخلاقية" التضاد بين ما هو أخلاقى وما ليس كذلك، وذلك فى ثلاث مسرحيات هى :المهرجون، غسيل قذر، خطأ مهنى.

أما الفصل الخامس: " أضداد سياسية" فيناقش إلى أى مدى يمكن اعتبار ستوبارد كاتبا مسرحياً سياسياً، وكيف أنه لم يقتصر على اتجاه بعينه فى السياسة، والمسرحيات قيد النقاش هنا هى : كل الأولاد الطيبون يستحقون معروفا، تربيع الدائرة، وثلاثية : ساحل اليوتوبيا. كما أنه عالج خيط الاستعمار فى مسرحيتى : الليل والنهار، وحبر هندى، وخيط الجاسوسية الدولية فى مسرحية : هانجود.

والفصل السادس والأخير: "حرية الإرادة فى مواجهة القدر" يتناول المناظرة الأبدية حول كون الإنسان مسيرا أو مخيرا. يعالج ستوبارد هذا الخيط صراحة فى أشهر مسرحية له وهى : روزنكرانتز وجلدنسترن قد ماتا (وهى مستوحاة من مسرحية شكسبير "هملت")، وكذلك فى مسرحيته المسماة : أركيديا، حيث يقوم التضاد بين قوانين نيوتن الفيزيائية الجبرية الكلاسيكية ونظرية الشواش. وفى كلتا المسرحيتين نجد أن القدر، أكثر مما هو الشأن مع حرية الإرادة، استعارة رامزة إلى حياة الإنسان وسلوكه.

الهوامش :

١) شخصيات نسائية فى خيوط وردزورث الاجتماعية ، رسالة دكتوراه للباحثة نجوى إبراهيم عبدالله، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٥.

٢) ثورة الفرد على المواضعات والقيم الاجتماعية فى روايات وليم سومرست موم الرئيسية، رسالة دكتوراه للباحث محمد مصطفى عبد الرحمن، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، فرع بنى سويف ٢٠٠٥.

٣) دين سول بيلو للرومانتيكية الإنجليزية : أثرها فى أعماله الأدبية ، رسالة دكتوراه للباحثة زينب جلال عبد الفتاح، جامعة القاهرة، كلية الآداب، فرع بنى سويف ٢٠٠٥.

٤) أضداد لا سبيل للتوفيق بينها : دراسة لمسرح توم ستوبارد ، رسالة دكتوراه للباحث خالد سعد سرواح، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ٢٠٠٥.

كتاب

دع الخيال يهيم

(دراسات في الأدبين الإنجليزي والأمريكي)

عرض: ماجد مصطفى

ماهر شفيق فريد أستاذ الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بجامعة القاهرة، ليس ناقدًا أدبيًا واسع الاطلاع على الأدبين الإنجليزي والأمريكي فحسب؛ بل هو دارس متمكن للآداب الأوربية، القديم منها والحديث، فضلاً عن تبحره ورسوخ قدمه في الأدب العربي ومتابعته الدءوب لكل ما يصدر بالعربية سواء في الشعر أو في النثر.

وماهر شفيق فريد أحد "الأمناء" النجباء؛ كان ينشر مقالاته في شبابه الأول على صفحات مجلة "الأدب" التي كان يصدرها الشيخ أمين الخولي في ستينيات القرن الماضي. وهو ينتمي بتكوينه واستعداده ودأبه إلى جيل المثقفين الموسوعيين الذي لا تحدّه حدود التخصص الدقيق الضيّق ولا تعزله عن مجالات الثقافة والمعرفة الرحبة. وهو- قبل كل شيء- أديب فنان مبدع ومحب للأدب وعاشق للسان العرب؛ يجد قارئُه متعة عقلية كبيرة فيما يسطره قلمه سواء كان نقدًا أو إبداعًا سرديًا أو ترجمة للشعر الإنجليزي تجمع بين الأمانة والجمال!

وقد أصدر الدكتور ماهر مؤخرًا كتابه الضخم "دع الخيال يهيم" (ستمائة وثلاث صفحات)، ضم- كما يقول مؤلفه- مجموعة من الدراسات في الأدبين الإنجليزي والأمريكي تغطي الفترة من القرن السادس عشر حتى أواخر القرن العشرين، وتكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين الحساسية الأدبية على كلا شاطئي الأطلنطي، وهي- كما دعاها الشاعر الإنجليزي ستيفن سبندر - مزاج من الحب والكراهية، ولكنها في كل الأحوال علاقة وثيقة لا انفصام لها.

هي دراسات ثرية وخصبة ومعمقة عن أعلام الأدب الإنجليزي الكبار: وليم شكسبير، وأندرو مارفل، وألكسندر بوب، وماثيو أرنولد، وستيفن سبندر، وسيريل كونولي، و ر. س. توماس، ولوي ماكنيس، وجون أوزبورن، وغيرهم من الأدباء البريطانيين. ومن الأدباء الأمريكيين: إدجار ألان بو، وولت ويتمان، وهنري ميلر، وآرثر ميلر.

لا يحوي هذا الكتاب- وأين له أن يحوي؟!- كل كتابات وترجمات الدكتور ماهر شفيق فريد عن الأدبين الإنجليزي والأمريكي، فضلاً عن كتاباته الأخرى الكثيرة عن الآداب الأوربية والأمريكية اللاتينية والإفريقية والآسيوية التي لمّا تُجمع بعدُ في كتاب، كما يصرّح المؤلف في تصديره للكتاب.

في دراسة هامة عن "أقنعة مكبث العربية حول ست ترجمات عربية لمأساة شكسبير ودلالاتها الثقافية" يرصد المؤلف استقبال البيئة الثقافية العربية لنص مسرحية "مكبث": فعلى امتداد قرن ونيف عرفت المكتبة العربية إحدى عشرة ترجمة على الأقل لمأساة شكسبير "مكبث" (١٦٠٥-١٦٠٦) بدءًا بترجمة عبد الملك إبراهيم (١٩٠٠) وصولاً إلى ترجمة محمد مصطفى بدوي (٢٠٠١)، مرورًا بترجمات أحمد محمد صالح (١٩١١)، ومحمد عبده (١٩١١)، وأحمد محمود العقاد، وأحمد عثمان قربي (١٩٢٤)، وخليل مطران (١٩٥٠؟؟)، ومحمد فريد أبو حديد (١٩٥٩)، وعامر محمد بحيري (١٩٦٩)، وجبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٠)، وزاخر غبريال (١٩٩٣)، وصلاح نيازي (٢٠٠٠)، إلى جانب ترجمات وتلخيصات لإبراهيم مصطفى، وعبد الفتاح السرنجاوي وغيرهما.

والدراسة تحاول عقد مقارنات بين ست من هذه الترجمات في ترتيب صدورها التاريخي، وذلك سعيًا إلى استكشاف الدلالات الثقافية لكل منها.

وتتوقف الدراسة عند فقرة واحدة من المسرحية- هي حديث مكبث المشهور في المشهد الخامس من الفصل الخامس- إذ يلقي مكبث أبياتًا بعد سماعه نبأ موت زوجته الليدي مكبث شريكته في قتل الملك الشرعي دنكان وصولاً إلى العرش. ويلاحظ ماهر أن القطعة تتسم بعدد من السمات: تكرار كلمة "غدًا"، وبدرجة أقلّ "يوم" مع كلمات أخرى توحي بالزمن مثل "الزمن المسجل"، "أمس"، "قصيرة"، "ساعة". والبحر المستخدم هو بحر الإيامب الخماسي المكوّن من خمس تفعيلات، كل منها مؤلف من مقطعين أولهما غير منبور والثاني منبور [ص ٥٩].

مع وجود مقطع زائد غير منبور (هو المقطع الأخير في البيت الأول). وثمة مجموعة متلاحقة من الاستعارات يفضي بعضها إلى بعض: فصورة الشمعة تفضي إلى الظل الماشي، وصورة الممثل على خشبة المسرح تفضي إلى الصمت الذي يعقب نزول الستار على المسرحية والشمعة، كما هو واضح، كناية عن قصر الحياة الإنسانية والإهابة بالشمعة أن تنطفئ تحملان أصداء من سفر أيوب في العهد القديم: "لأننا نحن من أمس ولا نعلم لأن أيامنا على الأرض ظل" (أيوب- ٨: ٩) و"النور يظلم في خيمته وسراجه فوقه ينطفئ" (أيوب- ٨: ٦). وعبارة "ما الحياة سوى ظل يمشي" تردنا إلى سفر الجامعة: "لأنه من يعرف ما هو خير للإنسان في الحياة أيام حياة باطله التي يقضيها كالظل" (جامعة- ٦: ١٢).

يقول المؤلف: مكبث هي أقصر مآسي شكسبير، وأعمق رؤاه للشر وأنضجها. إنها قصيدة درامية أقرب إلى "الأرض الخراب" لإليوت منها إلى "بيت الدمية" لإبسن، ومن أهم خيوطها خيط المظاهر الكاذبة أو الهوّة بين المظهر والمخبر، إذ يجد مكبث في النهاية- بعد أن خاض إلى العرش بحرًا من دماء- أن الحياة مخادعة مخاتلة.

وقد توقف النقاد أمام القطعة قيد النقاش بوصفها لحظة مفصلية في المسرحية، إذ هي لحظة انقشاع للأوهام وتفتح للعينين على حقيقة زوال المجد الدنيوي.

بعد أن يحلل المؤلف هذا النص الشعري يحاول الإجابة عن هذا السؤال: كيف تعامل المترجمون العرب مع كلمات مكبث، المثقلة- كما رأينا- بالدلالات الفلسفية والدينية والنفسية، فضلاً عن خصائصها الفنية، حيث إن على المترجم أن ينقل من هذا كله إلى اللغة المستهدفة- العربية هنا- أكبر قدر مستطاع؟

يبدأ المؤلف بترجمة خليل مطران الشاعر الكبير الذي نقل بعض مسرحيات شكسبير عن الترجمة الفرنسية وكانت النتيجة أنه "ابتعد عن الأصل بمقدار نقطتين".

ثم ترجمة محمد فريد أبو حديد، ويصفها المؤلف الناقد بأنها ترجمة ممتازة وهي بالشعر المرسل تستخدم بحر الخفيف.

أما عامر محمد بحيري فقد ترجمها بشعر عمودي من بحر البسيط وقافيتها التاء المضمومة يسبقها ألف مد:

غدٌ يمرُّ، وفي آثـــــاره أبدًا	غد تدبُّ به للدهر خطـــواتُ
هو الســجلّ كتبنا في صحـــائفه	لكل مبتدئ فيه نهـــــاياتُ
والناس حمقى مشى الماضي يضيء لهم	حتى احتوتهم قبور مدلهمات
فلينطفئ ذلك القنديــل مقتصــدًا	في ضوئه إنما الدنيا خيـالاتُ
ممثلــــوه تلهَّوا فوق مســرحها	ثم انقضوا وتلاشت فيه أصوات
كأنها قصة خرقــــاء يســـردها	أُحَيْمِقٌ، قد أكذَتْه الشــروحاتُ

تأتي الترجمة الرابعة للأديب الفلسطيني الذي استوطن العراق زمنًا: جبرا إبراهيم جبرا، ثم ترجمة زاخر غبريال، وأخيرًا ترجمة محمد مصطفى بدوي التي يصفها الدكتور ماهر بأنها ترجمة نثرية دقيقة أمينة، عليها طلاوة أدبية، لأستاذ متخصص في الأدب الإنجليزي وصاحب كتابين (بالإنجليزية) عن "خلفية شكسبير" و"كولردج ناقدًا لشكسبير". وأنها: مثلٌ لما ينبغي أن تكون عليه ترجمة الشعر نثرًا خاصة مع توافر الوعي النقدي.

ويضيف دكتور ماهر ترجمة أخيرة لهذه القطعة عملها الدكتور لويس عوض في ثنايا مقالة له. ويرى د. ماهر أنها آية في أمانة النقل وبلاغة الأداء: [ص ٦٦].

غدًا، ثم غدًا، ثم غدًا...إلخ

ويتوقف المؤلف لاستخلاص الدلالات الثقافية التي يمكن استشفافها من الترجمات السابقة، ففي ترجمة مطران نزعة إلى إسباغ ثوب من الجزالة العربية بما تحمله من أصداء تراثية، قرآنية وأدبية، ويساوق هذا الجلال اللغوي ميل إلى الوعظ الأخلاقي واستخلاص العبر، والخطابة الجهيرة، والدعوة إلى قيم الفضيلة، وهو ما يجد له امتدادًا حتى أوائل التسعينيات في نظم زاخر غبريال. كذلك هناك ميل إلى العثور على معادل نظمي لشعر شكسبير المرسل باصطناع شعر عربي يقوم على وحدة التفعيلة عند أبي حديد وغبريال، ويرى المؤلف أن تجربة أبي حديد موفقة إلى حد كبير إذ تمتاز بالانتظام الإيقاعي والقرب.

ومؤشر ثالث يتمثل في محاولة إخضاع النظم الشكسبيري لشعر عربي عمودي وهي محاولة يرى دكتور ماهر شفيق أنها لم تنجح (في حالة عامر بحيري).

ومن الموضوعات الهامة في الكتاب: "أدب النبوءة الإنجليزي في القرن العشرين". فعلى امتداد القرون استمرت النظرة إلى الأديب على أنه راءٍ تخترق بصيرته سدوف المجهول وتستشرف آفاق المستقبل، ويرى د. شفيق أن أدب النبوءة يتماسّ مع آداب أخرى، فهو يناصي أدب الأحلام ومن أمثلته كتاب "أحلام الأعلام" للفيلسوف البريطاني برتراند رسل حيث يتخيل رسل أحلام المحللين النفسيين والميتافيزيقيين، والوجوديين، وعلماء الرياضة، وكبار الساسة كستالين وأيزنهاور.

وتلاقي أدب النبوءة أيضًا قصص الخيال العلمي الذي ازدهر في القرن العشرين بعد أن مهد له جول فيرن وهـ ج. ويلز في أواخر القرن التاسع عشر.

كذلك يقترب أدب النبوءة من أدب الفانتازيا وهو الأدب الذي يستثير العجب والدهشة ويشتمل على عنصر خارق للطبيعة أو مستحيل. ومن أمثلته رواية "رب الخواتم" لـ"ج. ر. تولكين" و"أطفال الماء" لتشارلز كنجزلي.

لكن أقرب الألوان الأدبية للنبوءة هو أدب اليوتوبيا أو الحلم بمدن فاضلة ويتوقف د. ماهر عند بعض نماذج الأدب الإنجليزي الحديث- شعرًا وقصة ومسرحًا- ليبرهن على أن الأحلام القديمة عند أفلاطون وكامبانللا وتوماس مور، لا تلبث أن تتحول في القرن العشرين إلى كوابيس، وذلك تحت وطأة الجشع المركوز في نفس الإنسان، والقسوة الوحشية التي لا تعدو أن تتخذ لها من المدينة ستارًا، وطغيان الآلة التي تخرج عن طوق صانعها وتسير في طريقها الخاص.

أما هذه النماذج المختارة فهي: رواية "حرب العوالم" لويلز، و"المجيء الثاني" لييتس، و"العودة إلى متوشالح" لشو، و"العالم الطريف" لهكسلي، و"١٩٨٤" لأورويل، و"البرتقالة الآلية" لأنتوني بيرجس.

ويتوقف د. ماهر عند قصيدة "الأرض الخراب" وترجمة لويس عوض لها إلى العربية.

والدكتور ماهر شفيق من أبرع مترجمي الشعر الإنجليزي إلى العربية لذلك نجد لديه في هذا الكتاب ترجمات كثيرة لشعراء من عصور مختلفة، إنجليز وأمريكيين.

فهناك مختارات من الشعر الإنجليزي المعاصر من الستينيات إلى مطلع القرن الجديد [ص ١٣١- ١٦١]

وهناك مختارات للشاعر الأيرلندي لوي ماكنيس الذي ولد في بلفاست في١٢ سبتمبر ١٩٠٧، وتوفي في سبتمبر ١٩٦٣. ومن قصائده التي ترجمها د. شفيق مقطوعة بعنوان "مقابر بني حسن": [ص ٢٥٨]

عنّ لي على سطح النيل أن جواز سفري كان يكذب

إذ يدعوني أسمر، بينما أنا رمادي. في الصخرة البنية

ويترجم قصيدة أودن عن فرويد في ذكرى الأخير كما ينقل عددًا من تعليقات النقاد على القصيدة، ثم كلمات لأودن عن فرويد.

وكذلك قصيدة أودن عن الشاعر وليم بتلر ييتس (توفي ١٩٣٩) ومنها: [ص ٢٨٩]

أيتها الأرض، تقبلي ضيفًا مكرمًا

لقد ثوى وليم ييتس في لحده:

ولترقد سفينة أيرلندا

وقد خلت من شعرها

ويواصل د. شفيق في كتابه الضخم الترجمة لنصوص الشاعر الإنجليزي المولد الأمريكي الجنسية "وستان هيو أودن" (١٩٠٧- ١٩٧٣) مقتطفات من مسرحية "رقصة الموت". وكان أودن ناقدًا وكاتبًا مسرحيًا وكاتب كلمات للأوبرا ومترجمًا إلى جانب كونه شاعرًا. ومسرح أودن الشعري له نصيب كذلك من الدرس النقدي في كتاب د. شفيق؛ فهناك مسرحيته "صعود ف٦" والتي كتبها بالاشتراك مع صديقه الروائي كريستوفر إشروود، وقد خصص لها د. شفيق دراسة نقدية مطولة، وكذلك مسرحيته الثانية "على التخم" التي كتبها أيضًا بالاشتراك مع صديقه الروائي كريستوفر إشروود.

ويترجم د. شفيق مقتطفات مطولة من مسرحية "على التخم" وهي ميلودراما في ثلاثة فصول [٣٣٥- ٣٥٥]

وبعد ذلك يتوقف د. شفيق وقفة طويلة عند مسرح أودن وإشروود الشعري في أعين النقاد.

أما أودن الناقد فيخصص د. شفيق دراسة عن جهوده النقدية في مجال المسرح والأوبرا، ويُلحق بها مقتطفات من نقد أودن للمسرح والأوبرا، ثم مقتطفات من أوبرات أودن: "رحلة الخليع"، و"بول بنيان"، و"مرثية للعشاق الشبان"، و"تسلية الحواس"، و"ماسك الليل".

ثم يعود د. شفيق مرة أخرى إلى ما قاله النقاد عن أودن [ص ٤٠٩] فهناك النقاد: فرانك كيرمود، وجون هولاندر في كتابهما "الأدب البريطاني الحديث"، وجورج مكبث في كتاب "الشعر"، وأ. ل. بلاك في كتابه "تسعة شعراء محدثين"، وجيم هنتر في كتاب "شعراء محدثون"، وف. بويل في كتابه "و. هـ أودن شاعرًا اجتماعيًا"، وجون ج. بلير في كتابه "فن و. هـ أودن الشعري"، ودنيس دفيسون في كتابه عن أودن.

والشاعر الويلزي المعاصر رونالد ستيوارت توماس (١٩١٣- ٢٠٠٠) يترجم د. شفيق مختارات من شعره [ص ٤٩٠ – ٥٠٦] والشاعر ولت ويتمان صاحب "أوراق العشب" يترجم له د. شفيق مختارات من شعره [ص ٥٣٢].

ويحلو للدكتور شفيق دائمًا المقارنة بين الترجمات المختلفة للنص الشعري الواحد، فكما رأينا في أقنعة مكبث العربية مع شعر شكسبير المسرحي، في أول الكتاب، يتوقف د. شفيق عند ترجمة إحدى قصائد إدجار ألان بو وهي قصيدته في رثاء زوجته "آنا بل لي".

وهنري ميلر الكاتب الأمريكي المولود في نيويورك في ٢٦ ديسمبر ١٨٩١ وبدأت حياته الحقيقية عندما وصل إلى أوربا في ١٩٣٠ وظل بها حتى ١٩٤٠ وكانت مغامرته الكبرى في إقامته القصيرة في اليونان، واستقر في كاليفورنيا منذ ١٩٤٢، وتوفي ميلر عن ٨٩ عامًا (١٩٨٠).

ويحرص د. شفيق في معظم الأحوال على قيمة التوثيق البيليوجرافي فيذيّل دراساته عن الشخصيات الأدبية بقائمة ببليوجرافيا مختارة، ففي نهاية دراسته عن هنري ميلر يورد قائمة مؤلفات ميلر المترجمة والمنشورة بالعربية، ثم قائمة الكتابات عنه بأقلام النقاد الغربيين ومترجمة إلى العربية، ثم قائمة بكتابات عربية عن ميلر.

وهكذا فإن هذا الكتاب للدكتور ماهر شفيق فريد يعد إضافة نوعية جادة وذات قيمة، للدراسات الأدبية والمقارنة في المكتبة العربية.

الهوامش:

• د. ماهر شفيق فريد: دع الخيال يهيم، دراسات في الأدبين الإنجليزي والأمريكي- مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠٥.

فصول نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

المنتديات الأدبية:

في ظل تطور أساليب النشر، وتطور الأسلوب الذي يعيش به الإنسان ذاته، أصبحت المنتديات عبر "النت" بديلا افتراضيا (من تسمية الواقع الافتراضي وصفا لعالم النت والبرمجيات) عن اللقاءات المباشرة وجها لوجه، نظرا لسهولتها والحرية التي تمكن المشارك فيها والزائر من التخفف من كثير من القيود الخارجية والداخلية، هذا العالم الافتراضي، وتلك المنتديات، تمثل إحدى الوسائل الفاعلة في تبادل الحوار الأدبي، والتعليقات التي تقترب من الرؤى الانطباعية أحيانا، ومن روح النقد أحيانا أخرى، إلا أنها في نهاية الأمر تمثل نوافذ للحوار، وتقريب وجهات النظر، وعرض الإبداعات المختلفة، وتبادل الآراء حولها.

وفي ظل هذا التطور غدت المنتديات بديلا ولو نسبيا عن الندوات الأدبية، والمؤتمرات، أو على أدنى تقدير موازية لها؛ إذ إن لكل منتدى غرفة تحكم، ومسئولين متخصصين قائمين عليه، يسعون دوما لإبداء الرأي والملاحظة حول الإسهام والمشاركة، ويفرض فيها الموضوع الجيد نفسه من خلال التصويت عليه من ناحية، ومن خلال عدد الطلعين عليه من جهة أخرى؛ مما يسهم في تثبيت الموضوع أو استبداله بعد زمن.

ولعل المشاركة في هذه المنتديات اليوم لم تعد مقصورة على المختصين أو النخبة، ولكنها تتيح نفسها لكل مستخدمي الإنترنت ومتصفحي المواقع، وكل من يرغب في الاطلاع على جديد الأدب شعره ونثره، ومن هذه المواقع ما يأتي:

- **منتدى الكتاب العربي:**

http://www.arabworldbooks.com/indexa.html

يعد من أضخم مواقع المنتديات الأدبية المتخصصة على شبكة الإنترنت، والتي تهتم بالكتابة العربية والأدب شعره ونثره.

ويقدم المنتدى نفسه قائلا: "منتدى الكتاب العربى، كيان ثقافى على شبكة المعلومات، يقوم لنا وبنا. أهم ما نهدف إليه الترويج للفكر العربى وتقديم خدمة عامة للأدباء والمثقفين، واستغلال الإمكانيات الهائلة لشبكة الإنترنت فى فتح نافذة يطل منها العالم على الفكر العربى، والتعرف على مبدعيه ومفكريه، وتحقيق التواصل الفكرى بين أبناء هذا الوطن فى الداخل والخارج. من هنا يأتى استخدامنا للغتين العربية والإنجليزية وحرصنا على إتاحة إمكانية المشاركة فى جميع الأنشطة بأى منهما".

وتقترن بالمنتدى عدة أنشطة ثقافية وخدمات، والدعوة مفتوحة للجميع للمشاركة فيها أو الإفادة منها كل حسب اهتماماته الشخصية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- بيت الكاتب العربى على شبكة الإنترنت:

وهو مجموعة من الصفحات الشخصية كل منها باسم صاحبها، تتيح للمتصفح لها فى كل أنحاء العالم التعرف على أدباء مصر والوطن العربى وكتبهم وإبداعهم الفكرى السخىّ. ويستطيع أى كاتب مصرى أو عربى أو من أصل عربى إرسال سيرته الذاتية باللغتين الإنجليزية والعربية للحصول على عنوان خاص به.

- نادى القراء وورشة فن الكتابة:

ويعمل المنتدى على تنمية الثقافة العربية من خلال رفع قدرات الكتابة (من خلال ورشة فن الكتابة) من جهة، وتشجيع القراءة النقدية (من خلال نادى القراء) من جهة أخرى.

- حلقة النقاش بركن الحوار:

تتيح الحوار حول موضوعات شتى عن طريق الرسائل الإلكترونية، تستطيع الرد على أية رسالة تجذبك أو طرح موضوع جديد للمناقشة.

- المكتبة:

بالمشاركة مع أمازون أكبر مصدر لبيع الكتب على شبكة المعلومات تختص المكتبة بعرض الأعمال التى تبدعها المنطقة العربية أو المكتوبة عنها. كما تتيح المكتبة أيضا للمؤلفين والناشرين عرض إبداعهم فى قسم خاص بهم.

- المقالات وركن الأدب:

وتنشر مجموعة متميزة من القصص والأشعار والمقالات فى موضوعات متنوعة، وترحب بجميع الإساهمات المناسبة مضمونا وفنيا من مقال وشعر وقصة.

- كتاب ورأى:

ويتضمن آراء حول الكتب المقروءة سلبا وإيجابا.

- **منتدى الحلم العربي:**

http://www.arap7elm.com/vb/

منتدى يهتم بالأدب شعره ونثره، ويضم ثلاثة مجالس (مواقع): المجلس الأول يختص بالقصص والروايات، والمجلس الثاني يختص بالشعر وأبيات القصيد، والمجلس الثالث يختص بالخواطر ونبض المشاعر.

- **منتديات الليالي الأدبية:**

http://www.allyaly.net/forum/index.php

منتدى لتقديم مشاركات الزائرين، ويضم ثلاثة أقسام: القسم الأول (الليالي القصصية)، والثاني (ليالي الألغاز الشعرية)، والثالث (ليالي الخواطر وعذب الكلام)، وفي كل منها يمكن لأي مشارك أن يتقدم بإسهامه، ويتلقى التعليقات عليه.

- **منتديات أنهار الأدبية:**

http://www.anhaar.com/vb/

وهو منتدى تابع لمجلة أنهار الأدبية (الإلكترونية)، ويتخصص فى الإبداع الفصيح والقصة القصيرة والشعر الشعبى، من خلال إسهامات المشاركين سواء بإبداعاتهم، أو بنقل ما أعجبهم من إبداعات قرأوها.

- **منتدى العَرُوض رقميا:**

http://www.arood.com/vb/

موقع يهتم بتعليم علم العَرُوض وتعلمه، والتطبيقات عليه في القرآن والشعر واللهجات والغناء والموسيقي، كما يقدم دراسات عن الشعر والعَرُوض والمصطلحات رقميا.

- **منتدى شظايا الأدبي:**

http://www.shathaaya.com

موقع يهتم بالشعر، ويضم منتدى للشعر الشعبي، ومنتدى للشعر الفصيح، ومنتدى للركن الهادئ، ومنتدى للفكر والأدب، ومنتدى للنقد، ومنتدى للمقال.

- **منتديات إبحار بلا مركب:**

http://www.eb7ar.com/vb/

تضم قسما للشعر والخواطر الوجدانية بعنوان (إبحار قلم والقبطان حلم)، وقسما للمواضيع العامة بعنوان (إبحار بلا مركب)، وقسما للرواية والقصة والكتب المفيدة بعنوان (إبحار في كتاب)، وقسما عاما بعنوان (من كل بحر قطرة)، وقسما للصور (جزيرة الألوان)، وقسما للمعلومات العامة (سفينة القراصنة).

- **منتديات بوابة الشرق:**

http://www.east1gate.net/svb/index.php

منتديات أدبية تهتم بكل ما هو جديد، وتحرص المنتديات على الجدية في التعامل والإسهامات؛ فتحجب عن الدخول كل من لايسجل في الموقع.

- **منتدى الفنان:**

http://alfnnan.net/forum/

وبه قسم لمشاركات الأعضاء الشعرية في الشعر النبطي والشعبي والفصيح، وقسم للقصة القصيرة، وقسم للخواطر الأدبية، وأقسام أخرى عامة.

- **منتديات مجاز:**

http://www.w44w.com/vb/

ويضم رابطين في المنتدى الأدبي: أحدهما بعنوان عذب الكلام، ويضم مشاركات للشعر الفصيح والنبطي والعامي، والثاني بعنوان سرديات، ويضم مشاركات القصة والرواية، إضافة إلى روابط أخرى عامة في الثقافة والكمبيوتر وخلافه.

- **منتدى قمة العرب:**

http://www.arabstop.com/vb/

يضم في القسم الخاص بمنتدياته الأدبية روابط لقمة الشعر والشعراء، وقمة الخواطر والفصيح، وقمة المحاورة والألغاز، وقمة الموروث الشعبي، وقمة النقد الأدبي، إضافة لأقسام أخرى عديدة في الفن والثقافة والصور والتصميم.

- **منتديات المدينة الفاضلة:**

http://www.alfadelah.com/

يضم في القسم الأدبي (رواق الرؤى، للشعر والنثر والخواطر والقصة)، و(رؤى نقدية للنقد والدراسات الأدبية)، و(مكتبة المدينة للكتب والإصدارات الثقافية والأدبية)، و(الفن التشكيلي للألوان وفلسفة الريشة).

- **منتديات إضاءات:**

http://www.eda2at.net/vb/index.php

به قسم لإضاءات القلم، يضم: خواطر - قصص أدبية - شعر فصيح، وقسم لينابيع الشعر متخصص في الشعر النبطي.

- **منتديات قلعة العرب:**

http://www.arabscastle.com/vb/

يضم منتديات عديدة، منها منتدى الشعر والأدب، ويحوى خواطر أدبية، قصائد شعرية، همس المعاني.

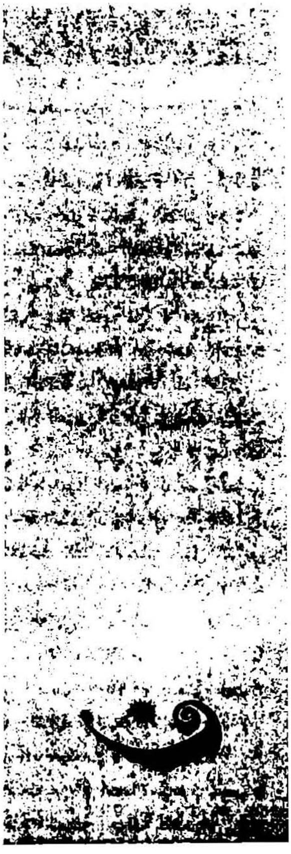
في الأعداد القادمة:

- مواقع الأدباء الشخصية (٢).
- مواقع الشعر والشعراء (٢).
- المنتديات الأدبية (٢).

شخصية العدد

شوقي ضيف





التوفيقية ومشروع

دراسة تاريخ الأدب الع

عند شوقي ضيف

سا

ببليوجرافيا

التوفيقية ومشروع دراسة تاريخ الأدب العربي عند شوقي ضيف

سامي سليمان أحمد

(١)

يعد شوقي ضيف (١٩١٠ - ٢٠٠٥) واحدا من النماذج الموسوعية القليلة التي عرفتها الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين؛ إذ قدم كتابات كثيرة تتصل بمعظم مجالات الأدب واللغة والثقافة العربية، وقد تنوعت دراساته فاتصل بعضها بمجالات اللغة والنحو، على حين اتصل بعضها الآخر بمجال الدراسات الإسلامية التي يبدو أن شوقي ضيف قد أولاها اهتماما كبيرا في العقد الأخير من حياته، وارتبطت بعض أعماله بتحقيق عدة كتب من التراث العربي الوسيط، بينما قدم عددا من الدراسات النقدية. ولكن العمل الأساسي الذي قدم فيه ضيف إسهاما متميزا يقترن باسمه في أوساط الدراسات العربية في كل البيئات المتصلة بدراسة الأدب العربي - سواء داخل الوطن العربي أو في الدوائر الاستشراقية خارج الوطن العربي - هو تأريخه للأدب العربي القديم والوسيط في تلك السلسلة التي تحمل اسم "تاريخ الأدب العربي". وإذا كانت هذه السلسلة قد جفرت لضيف - في دوائر دراسة الأدب العربي - مكانا "متميزا" كمؤرخ للأدب العربي فإنها في الوقت ذاته قد حجبت عن أنظار الكثيرين دور ضيف الناقد الذي أسهم - في إطار الحدود التي ارتضاها لنفسه - في حركة النقد العربي الحديث، سواء اتخذ ذلك الإسهام سبيل الدرس الجمالي للمذاهب الجمالية في الشعر والنثر العربي في العصور الوسطي، على نحو ما يبدو في كتابيه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" ١٩٤٣، و"الفن ومذاهبه في النثر العربي" ١٩٤٦، أو في دراساته المتعددة التي قدمها حول عدد من قضايا الأدب العربي الحديث، ولاسيما الشعر، على نحو ما يكشف عنه عدد من كتاباته منها: "دراسات في الشعر العربي المعاصر" ١٩٥٣، وبعض فصول كتابه "فصول في الشعر ونقده" ١٩٧١، ومعظم فصول كتابه "في التراث والشعر واللغة" ١٩٨٧، بالإضافة إلى عدد من مقالاته التي نشرها في الدوريات في مرحلتي الأربعينيات والخمسينيات[1].

ويمثل شوقي ضيف بكتاباته نموذج المثقف الموسوعي المتخصص في مجال نوعي محدد، على أن تُفهم عبارة "المجال النوعي" بقدر من الاتساع، فمنذ مطلع النهضة العربية الحديثة - مع بدايات القرن التاسع عشر على وجه التقريب لا التحديد الدقيق - كان المثقف الموسوعي يسهم

بالكتابة في عدة مجالات تجمع بين الأدب والتاريخ والتفكير السياسي والاجتماعي والترجمة، على نحو ما يتجسد في نموذج رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣)، وقد ظل ذلك النموذج قائما لدى جيل محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وطه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وغيرهم. ولكن منذ بداية الأربعينيات وفيما تلاها من العقود حدث تحول في نمط المثقف الموسوعي؛ فرغم ما بدا من سيادة التخصص في عمل المثقف نتيجة تأثير المؤسسات التعليمية والثقافية التي أخذت تتجذر في المجتمع المصري والعربي - أصبح الغالب على المثقف الموسوعي "الجديد" العمل في عدد من المجالات الفرعية التي تنضوي جميعها تحت مجال بعينه كالأدب أو الفلسفة أو الاجتماع أو غيرها من مجالات العلوم الإنسانية، وتعد إسهامات إحسان عباس (١٩٢٠ - ٢٠٠٣) وشوقي ضيف في مجال الأدب العربي، وعبد الرحمن بدوي وحسن حنفي في مجال الفلسفة نماذج دالة على ذلك النمط الموسوعي الجديد.

وانطلاقا من موسوعية ضيف قدم تأريخه للأدب العربي القديم والوسيط الذي حمل عنوان "تاريخ الأدب العربي"، وهو يتكون من عشرة أجزاء صدر أولها تحت عنوان "العصر الجاهلي" عام ١٩٦٠، على حين صدر آخرها عام ١٩٩٥ وحمل عنوان "عصر الدول والإمارات: الجزائر - المغرب الأقصى - موريتانيا - السودان"، وما بين هذين الجزءين تتابعت الأجزاء الثمانية الأخرى على النحو التالي: "العصر الإسلامي" ١٩٦٣، "العصر العباسي الأول" ١٩٦٦، "العصر العباسي الثاني" ١٩٧٣، ثم توالت باقي الأجزاء يحمل كل منها عنوانين أولهما هو العنوان الرئيسي "عصر الدول والإمارات"، وثانيهما هو العنوان المرتبط بالإقليم أو الأقاليم التي يؤرخ لها ضيف في هذا الجزء، فكانت الأجزاء التالية: "الجزيرة العربية - العراق - إيران" ١٩٨٠، "مصر - الشام" ١٩٨٤[٢]، "الأندلس" ١٩٨٩، ثم "ليبيا - تونس - صقلية" ١٩٩٢. وقبل أن يأخذ ضيف في تكريس جل عمله في التأريخ للأدب العربي القديم كان قد قدّم عددا من الدراسات التي أتاحت له درس التراث الأدبي العربي من أكثر من زاوية، فدراستاه: "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" ١٩٤٣، و"الفن ومذاهبه في النثر العربي" ١٩٤٦ هما تأريخ للمذاهب الفنية التي تبلورت في الشعر والنثر العربيين "القديمين والوسيطين" من منظور حدده ضيف في تعاقب ثلاثة مذاهب، وهي: "الصنعة" و"التصنيع" و"التصنُّع". وإذا كانت بذور فكرة هذه المذاهب موجودة في كتابات طه حسين - على نحو ما يرى جابر عصفور [٣] - فإن دراستي ضيف كانتا نمطا من أنماط التاريخ الجمالي الذي يحلل تحولات الصياغات الشعرية والنثرية تحليلا بين اكتشاف دور العناصر الجمالية في تشكيل مذاهب إبداعية في تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط،من ناحية، وتفسير هذه المذاهب - سواء في نشوئها وتبلورها أو في تداخلها أو في جمودها - بعدد من التحولات الاجتماعية والتغيرات الثقافية، من ناحية أخرى. وأما دراسته "التطور والتجديد في الشعر الأموي" ١٩٥٢ فقد كانت إرساء لتصور جديد في فهم تاريخ الشعر العربي الوسيط، تصور يقوم على نقض التصور الذي تولد في الدراسات الاستشراقية ثم سرى في الدراسات العربية والذي يرى أن تجديد الشعر العربي قد تم في العصر العباسي وعلى أيدي الموالي من الشعراء العباسيين، بينما استطاع ضيف أن يكشف عن ضروب التطوير التي أدخلها الشعراء الأمويون - وجلهم من الشعراء العرب لا الموالي - على الشعر العربي، فكان أن تجدد المديح على أيدي "جرير" و"الأخطل" و"الفرزدق"، كما تحول الهجاء على أيديهم إلى نقائض، على حين قدّم "عمر بن أبي ربيعة" نمطا جديدا من الغزل الحضري، بينما قدم "ذو الرمة" "لوحات" في وصف الطبيعة، كما قدم "الكميت" هاشمياته التي تُبين عن تعانق الشعر والفكر الشيعي، بينما قدم "الوليد بن يزيد" خمرياته التي تسبق تطوير "أبي نواس" للخمريات في الشعر العباسي، على حين مثّلتْ قصائد "رؤبة" متونا في الشعر التعليمي الذي تطور على أيدي الشعراء الموالي في العصر العباسي[٤].

وتزامن مع هذه الدراسات دراسات أخرى "صغيرة" انصبت كل واحدة منها على التأريخ إما لغرض أو فن شعري كما في دراسته "الرثاء" ١٩٥٥، أو التأريخ لواحد من الفنون النثرية كما في دراساته: "المقامة" ١٩٥٤، و"الترجمة الشخصية" ١٩٥٦، و"الرحلات" ١٩٥٦.

ومن الواضح أن كل تلك الدراسات قد أتاحت لضيف الاتصال بجل عصور الأدب العربي القديم والوسيط، من ناحية، كما أتاحت له، من ناحية ثانية، أن يصوغ رؤية في تطور المذاهب الجمالية في الأدب العربي القديم والوسيط، ومكّنته، من ناحية ثالثة، من أن يعوّد ذائقته الجمالية على تلقي جماليات النصوص العربية القديمة والوسيطة. ولذلك كانت هذه الدراسات عوامل ذاتية مساعدة هيأت لضيف أن يضطلع بمهمة التأريخ للأدب العربي القديم والوسيط.

إن تحليل كتابات شوقي ضيف في تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط يتيح لنا معاينة المفتاح الأساسي الذي يمكن القارئ المعاصر أن يمسك بالخيط الممتد في تلك الكتابات والساري في ظاهرها وباطنها، والواصل بين أجزائها والجامع لعناصرها المختلفة من مفاهيم ورؤية وأصول منهجية وأدوات وغيرها من العناصر التي استخدمها شوقي ضيف في بلورة تلك الكتابات، ويبدو لنا أن ذلك المفتاح هو "التوفيقية" التي تقوم على الجمع بين توجهات منهجية متعددة في دراسة الظواهر الأدبية، سواء كانت هذه الظواهر عصورا أو اتجاهات وتيارات أو أشكالا أدبية أو شخصيات الأدباء. ويبدو لنا أن بعض كتابات شوقي ضيف النظرية تكشف عن أنه طرح هذا الفهم في دعوته إلى ما سماه "المنهج التكاملي"؛ فبعد أن عرض مختلف المناهج التي استخدمت في الدرس الأدبي والنقدي إلى بداية السبعينيات رأى أن (البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه، ولذلك كان على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعا، وهو ما نسيه بالمنهج التكاملي، حتى تنكشف له جميع الأبعاد في الأديب والآثار الأدبية)[*].

وستتيح القراءة معاينة تجليات تلك التوفيقية في مشروع كتابة تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط عند شوقي ضيف. وستركز على دراسة عدد من المفاهيم الأساسية التي استند إليها ذلك المشروع، وتحليل أبرز عناصر الرؤية التي يمكن استخلاصها من كتابات ضيف من منظور أن هذه العناصر تمثل الموجّهات التي كانت تضيء لضيف منظوراته في التعامل مع ظواهر الأدب العربي القديم والوسيط، ودرس العمليات التي ارتكن إليها ضيف في تحليل متون الأدب العربي وظواهره.

(٢)

علم تاريخ الأدب علم حديث - مقارنة بالنقد الأدبي - سواء في الثقافة الأوربية أو في الثقافة العربية؛ ففي الأولى لا يُجاوز عمره مائتي عام وأما في الثانية فعمره لا يجاوز قرنا[٦]، وقد ارتبطت كتابات المحدثين من مؤرخي الأدب العربي القديم والوسيط بالمؤسسات الجديدة في المجتمع والثقافة العربية الحديثة؛ إذ إن معظم هذه الكتابات، منذ نهاية القرن التاسع عشر، قدّمها دارسون يرتبطون - بصورة أو بأخرى - بالمؤسسات التعليمية الجديدة أو المجددة على نحو ما يبدو منذ أقدم المحاولات التي قدمها ناقد ودارس عربي محدث لكتابة تاريخ الأدب العربي القديم، وهي دراسة "تاريخ آداب اللغة العربية" لحسن توفيق العدل (١٨٦٢ - ١٩٠٤) والتي تلتها كتابات جورجي زيدان (١٨٧٢ - ١٩١٤) حاملة العنوان ذاته، ثم دراسة أحمد حسن الزيات (١٨٨٩ - ١٩٦٨) والتي صدرت في عام ١٩٢٥ حاملة عنوان "تاريخ الأدب العربي"، ولعل هذه التسمية هي التي قدر لها أن تشيع في كتابات التالين للزيات،ومنهم شوقي ضيف، وصفًا لذلك المجال الجديد الذي بدأ وعي العرب المحدثين به يتشكل من اتصالهم بالثقافة الغربية. كما كانت إسهامات طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)، ولاسيما كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" ١٩١٥، والجزآن الأول والثاني من كتابه "حديث الأربعاء" ١٩٢٥، ١٩٢٦[٧]، مؤثرة بقوة في إضاءة كثير

من الجوانب المتصلة بذلك المجال، أما كتابه "في الأدب الجاهلي" ١٩٢٧ فقد كان علامة فارقة في تاريخ ذلك العلم، الوليد آنذاك، في الثقافة العربية الحديثة بما قدمه من منهجية جديدة تمثلت بعض الاجتهادات السابقة عليها - سواء كانت اجتهادات استشراقية أو مصرية - واستطاعت أن تبلور عددا من الإشكالات النظرية وتضيء كثيرا من المعوقات التي تعوق كتابة تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط.

ومن هذه الزاوية تتصل كتابة شوقي ضيف لتاريخ الأدب العربي القديم والوسيط بكل تلك المحاولات العربية السابقة عليها، وإن كان تأريخ ضيف يبدو - مقارنة بكل التواريخ السابقة عليه - أشمل تاريخ للأدب العربي القديم والوسيط سواء من حيث البيئات أو من حيث الاتجاهات الأدبية أو من حيث تراجم الأدباء التي درسها ضيف فيه، ولهذا أصبح تاريخه أكثر تواريخ الأدب العربي تداولا بين الدارسين كما تدل على ذلك طبعات أجزائه وحجم توزيعها[٨].

ولكن تاريخ الأدب العربي الذي قدّمه شوقي ضيف كان يتصل من وجه آخر بما قدمه المستشرقون من كتابات لتاريخ الأدب العربي أو تاريخ ظواهره وأعلامه؛ إذ إن نشأة المحاولات الحديثة الأولى لكتابة تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط في إطار مؤسسة الاستشراق الأوروبي - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - جعل من هذه الكتابات مصادر أساسية يلجأ إليها الدارسون العرب المحدثون، سواء اتصلوا بها في لغاتها الأصلية أو في الترجمات العربية لها. ولعل نظرة إلى مراجع ضيف في معظم أجزاء سلسلة تاريخ الأدب العربي تكشف عن وجوه متعددة لعلاقة كتابته بدراسات المستشرقين في مجال تاريخ الأدب العربي، وإن كان ضيف يتبنى - فيما يبدو لنا - رؤية عربية ستبدو بعض ملامحها في فقرة تالية.

(٢/٢)

هناك عدد من المفاهيم الأساسية التي انطلق منها شوقي ضيف في تأريخه للأدب العربي وقد اكتسبت صفة "الأساسية" تلك - فيما نرى - من كونها كانت حاكمة لمشروع ضيف التاريخي في أطره الشاملة التي تتعلق بتقسيم عصور الأدب العربي القديم والوسيط وتحديد المادة التي يتناولها ضيف وبيان العلاقات الأساسية الرابطة بين الأدب العربي القديم والوسيط، بوصفه كلا ممتدا، وبين المجتمع العربي الذي أفرز ذلك الأدب بوصفه إنتاجا ثقافيا ذا سمات فارقة بينه وبين الإنتاجات الثقافية الأخرى. وتركزت هذه المفاهيم في تحديدات ضيف للأدب وتاريخ الأدب.

إن مفهوم الأدب عند ضيف هو ذلك (الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين، سواء كان شعرا أم نثرا)[٩] أو هو الإبداع القولي والكتابي الذي (لا يراد به مجرد التعبير عن معنى من المعاني، بل يراد به أيضا أن يكون جميلا بحيث يؤثر في عواطف القارئ والسامع على نحو ما هو معروف في صناعتي الشعر وفنون النثر الأدبية مثل الخطابة والأمثال والقصص والمسرحيات والمقامات)[١٠]. وبذلك اختار ضيف المفهوم الخاص لكلمة "أدب"، وهو المفهوم الذي ثبّته طه حسين في الثقافة العربية الحديثة منذ مرحلة العشرينيات مفارقا بذلك معنى عاما شاع في التراث العربي كان يرى الأدب بوصفه الإنتاج الفكري في مختلف فروع المعرفة الإنسانية، حتى لو لم يكن ذلك الإنتاج متصلا بتلبية الحاجات الشعورية والجمالية لمن يتلقونه. وإن كان لنا أن نلاحظ أول مجلي من مجالي التوفيقية في ذلك التعريف الذي قدمه ضيف؛ إذ إن إشارته إلى طرق تلقي الأدب تكشف عن وجود طريقين، وهما القراءة والسماع، وإذا كان الطريق الأول مشتركا بين الأدب العربي الحديث والأدب العربي الوسيط فإن من البيّن أن الطريق الثاني يرتبط بالأدب العربي القديم (الأدب الجاهلي) وبالقرون الثلاثة الأولى من حياة الأدب العربي الوسيط؛ إذ كان السماع هو الوسيلة الأساسية - وكاد أن يكون الوحيدة. أيضا في حالة "الأدب الجاهلي" لولا مرويات قليلة عن كتابة بعض نصوصه - لتلقي ذلك الأدب، وظلت كذلك حتى

منتصف القرن الثاني الهجري، حيث بدأت عملية تداول الأدب عبر القراء تأخذ دورها في تلقي الأدب العربي الوسيط، ولكن قرب نهاية القرن الثالث الهجري كادت القراءة توازي السماع في تلقي الأدب في المجتمعات العربية الوسيطة. كما أن نص ضيف على طريق السماع كاشف عن سعيه ـ كمؤرخ للأدب العربي الوسيط ـ على أن يدخل في نطاق تأريخه للأدب العربي الإبداعات الشعبية، أو السير الشعبية تحديدا، التي ظلت إبداعا شفاهيا عدة قرون قبل أن يتم تدوينها في مرحلة متأخرة، ليتجاور تلقيها القرائي مع تلقيها السماعي. وبقدر ما كان التفات ضيف إلى الكيفية التي يُتلقى بها الأدب كاشفًا عن منحاه التوفيقي في صياغة مفهومه للأدب، فإنه كان ـ في الوقت ذاته ـ وسيلة للإضافة إلى مفهوم الأدب الذي بلوره طه حسين بوصفه الكلام الإنشائي، شعرا كان أم نثرا، الذي يهدف إلى إثارة الجمال الفني أو تمثيل ناحية الجمال في النفوس [11].

ولعل من اللافت أن شوقي ضيف لم يقدم تعريفا لعلم التاريخ ربما لأنه كان يتصور أو يفترض أن تقديمه لمفهومه عن تاريخ الأدب فيه غُنْية أو كفاية، وإن كان دارس كتاباته يستطيع أن يستنبط ذلك المفهوم عبر تحليل الطرائق التي أرخ بها للأدب العربي القديم والوسيط [12].

كان مفهوم شوقي ضيف لتاريخ الأدب هو دراسة الأدب في إطاريه الزماني والمكاني درسا يقوم على بحث عصوره المختلفة التي مر بها والتي وقعت فيها تحولاته المؤثرة (كما تبحث شخصياته الأدبية بحثا مسهبا، بحيث ينكشف كل عصر انكشافا تاما، بجميع حدوده وبيئاته وآثاره وما عمل فيها من مؤثرات ثقافية وغير ثقافية، وبحيث تنكشف شخصيات الأدباء انكشافا كاملا، بجميع ملامحها وقسماتها النفسية والاجتماعية والفنية)[13]. كما أن على مؤرخ الأدب ـ فيما يري ضيف ـ أن يتوسع (في بيان الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي شاعت في كل عصر)[14].
إن كتابة أو دراسة تاريخ الأدب عند ضيف تعني، إذن، تقديم دراسة للأدب في علاقته بتاريخ المجتمع الذي أنتجه، ويتم ذلك عبر ثلاثة أطر أو مجالات يبدو لنا أنها تتحرك من العموم إلى الخصوص؛ إذ يمثل تقديم العصر أوسع هذه الأطر، فهو الإطار الفضفاض أو البوتقة الشاملة زمنيا ومكانيا التي يتم فيها إبداع الأعمال الأدبية وتلقيها، ولكن ذلك الإطار يتكشف ـ بصورة ملموسة ـ عبر دراسة الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي شاعت فيه والتي تمثل دراستها الإطار الثاني من أطر تاريخ الأدب، ولعل من المفيد أن نسجل أن شوقي ضيف قد استطاع ـ في سنوات الأربعينيات أن يقدم تاريخا جماليا للشعر والنثر العربي القديم والوسيط من منظور تحول المذاهب الفنية فيه من "الصنعة" إلى "التصنيع" ثم "التصنُّع"[15]، ولكنه في سلسلة تاريخه للأدب العربي كان يقوم ـ بعد عرضه للأدب في إطار العصر ـ بتناول الموضوعات أو الأغراض التي شاعت في أدب ذلك العصر ليقدم صورة وصفية تاريخية قائمة على التتبع، ولم يكن ذلك الدرس قائما ـ في التصنيف ـ على أساس المذاهب الفنية ،إذ إن هذه المذاهب كانت تظهر تأثيراتها في الإنتاج الأدبي حين كان ضيف يدرس الغرض أو الموضوع كما كانت تظهر في دراسته لكبار الأدباء، شعراء كانوا أم كتابا. وإذا كنا سنتناول هذا الجانب بالتفصيل في فقرات تالية فقد يكون من الدال أن نشير هنا إلى أن من الواضح أن ضيف قد اكتفي في درسه للمذاهب الفنية في الأدب العربي القديم والوسيط بما قدمه في دراستيه المشار إليهما، وقد يكون ذلك علامة من العلامات الدالة على جانب من جوانب "الجمود" في منظور ضيف إلى نصوص الأدب العربي القديم والوسيط.

وأما الإطار الثالث فيبدو أكثر خصوصية إذ يدور عمل مؤرخ الأدب/شوقي ضيف حول شخصيات الأدباء والمبدعين الذين قدموا الكتابات الأدبية الممثلة لعصورهم ولنفوسهم في الآن نفسه، ويفضي ذلك العمل إلى قيام المؤرخ بدرس هذه الشخصيات درسا يجمع بين تقديم الصورة الإنسانية للأديب، من ناحية، وبيان شخصيته الفنية التي تتجلى، في دراسة ضيف، في الملامح المميزة

لإنتاجه الأدبي أو الفني أو في تمثيله لاتجاه فكري أو سياسي أو سلوكي ذي حضور في عصره (وسنرى في فقرة تالية بعض الطرائق التي استخدمها ضيف في تحقيق تلك الغاية).

هذه الأطر الثلاثة التي اختار ضيف أن يجعلها مسارات يتحقق فيها تاريخ الأدب جعلت من تاريخه للأدب العربي القديم والوسيط أشمل التواريخ التي قدمها الدارسون المحدثون من العرب لذلك الأدب.

(٣)

انطلق شوقي ضيف في درسه "تاريخ الأدب العربي" من عدد من الأصول النظرية التي بني عليها ذلك التاريخ الممتد والشامل في آن، وبإمكان القراءة أن تكشف لنا عن إمكانية التفريق بين نمطين من تلك الأصول، فثمة نمط متصل بالمنطلقات النظرية التي قدمها ضيف بطريقة مباشرة تكشف عن اعتماده إياها أصولا عامة بني عليها مشروعه في التأريخ للأدب العربي. وثمة نمط آخر يحتاج القارئ أن يستنبطه من قراءته سلسلة كتابات ضيف قراءة عميقة. فأما عن النمط الأول فهو يظهر فيما حدده ضيف من أسماء لثلاثة من النقاد الأوربيين اعتمد أفكارهم النظرية، وهم "سانت بيف"، و"تين"، و"برونتيير"؛ فالأول قدم نظرية تقوم على دراسة شخصيات الأدباء عن طريق "تعقب حياتهم المادية والمعنوية ومؤثراتها" مما يؤدي إلى اكتشاف ما يتميز به الأديب عن غيره من الأدباء وما يشترك فيه معهم من خصائص متقاربة أو متشابهة، ومن ثم يمكن تصنيف الأدباء في فصائل مختلفة. وأما الثاني فتقوم نظريته على أن الأدب يخضع لثلاثة عوامل أساسية وهي البيئة والعصر والجنس، وأما الثالث فقد انطلق من تطبيقه لنظرية "دارون" في التطور الطبيعي على الأدب فانتهي إلى أن الفنون والأنواع الأدبية تخضع للتطور وقد يتولد بعضها من بعض. وبعد أن يشير ضيف إلى أن تاريخ الأدب يلحق العلوم الإنسانية، يحدد اختياره المنهجي بالقول: (وسنحاول أن نؤرخ في أجزاء هذا الكتاب للأدب العربي بمعناه الخاص مفيدين من هذه المناهج المختلفة في دراسة الأدب وأعلامه وآثاره، فنقف عند الجنس والوسط الزماني والمكاني الذي نشأ فيه الأديب، ولكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية والمواهب الذاتية التي فسح لها سانت بيف في دراساته. وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبي، فما من شك في أن الأنواع الأدبية تتطور من عصر إلى عصر، وقد يتولد بعضها من بعض فيظهر نوع أدبي لا سابقة له في الظاهر، ولكن إذا تعمقنا في الدرس وجدناه قد نشأ من نوع آخر مغاير له (........). ولابد أن نستضيء في أثناء ذلك بدراسات النفسيين والاجتماعيين وما تُلقي من أضواء على الأدباء وآثارهم. وبجانب ذلك لابد أن نقف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية وما تستوفي من قيم جمالية مختلفة، ولابد من المقارنة بين السابق واللاحق في التراث الأدبي العربي جميعه)[١٦].

وإذا كان هذا النص كاشفًا عن أن شوقي ضيف لم يضع تلك الأصول النظرية موضع المساءلة فإنه كاشف أيضا عن عدة دلالات تتصل أولاها بكون ضيف قد جمع بين أطر نظرية قدمها عدد من كبار نقاد القرن التاسع عشر، وهم: سانت بيف(١٨٠٤ ـ ١٨٦٩)، وتين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣)، وبرونتير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) من ناحية، وبعض الأفكار "العامة" التي قدمتها الدراسات النفسية في النصف الأول من القرن العشرين، من ناحية ثانية. وإذا كان نقاد القرن التاسع عشر الذين اتكأ ضيف على تصوراتهم النظرية يمثلون نمط التفكير الوضعي فإنهم يختلفون بذلك عن النفسيين ـ سواء أكانوا من أتباع "فرويد" أم "يونج" ـ الذين يقوم درسهم للظواهر على ردها إلى مبدأ باطن قارّ إما في اللاشعور الفردي كما عند "فرويد" أو في اللاشعور الجمعي كما عند "يونج"، وذلك ما يكشف عن مسعى توفيقي متأصل في منظورات ضيف يعود إلى كون تاريخ الأدب يعد ـ حسب الفهم الذي قدمه ضيف ـ نشاطًا تفسيريًا في المقام الأول، ولا تبدو أصالة المفسر ـ وهو بصدد التعامل مع أدب ذي تاريخ ممتد في الزمان والمكان على السواء كالأدب العربي القديم والوسيط ـ في

الاستناد إلى نظرية أو منهج بعينه بقدر ما تبدو في قدرته على أن يوظف عدة مناهج أو نظريات توظيفا مرنا في تحليله للظواهر التي يدرسها، إذ إنه قد يجد أن التعويل على نظرية واحدة قد لا يجدي في تحليل الظواهر الأدبية. بل إن تلك المرونة قد قادت ضيف أحيانا إلى إعادة استخدام بعض العناصر التفسيرية استخداما مغايرا على نحو ما يتبدى في استخدامه لعنصر "الجنس" في تفسير بعض الظواهر البارزة في شعر العصر العباسي الأول على سبيل المثال، إذ رد كثيرا من مظاهر "الخلاعة و"المجون" والمبالغة في "التحلل الخلقي" إلى الجنس الفارسي[١٧]، وذلك بعد أن كان عنصر الجنس يوظف في عديد من الدراسات الاستشراقية، وكذا العربية التي تابعتها، للتدليل على عجز العقلية العربية عن "الابتكار" أو عن إبداع الأنواع السردية والمسرحية[١٨].

وتتصل ثانية هذه الدلالات بكون تلك الأطر وسائل تفسيرية تمكن المؤرخ الأدبي من تفهم العلل الأولى التي تنبثق منها الظواهر والأنواع والتيارات الأدبية في عصور الأدب على اختلافها، وبهذه الطريقة لن تبدو ظاهرةٌ ما مستعصية على التفسير، كما ستبدو تحولات الظواهر والأنواع والتيارات مفهومة بوصفها معلولات لعلل سابقة عليها، وبالمثل سيبدو مؤرخ الأدب قادرا على استنباط العلاقات بين الأدباء وعصورهم مما يمكنه من رد إبداعات الأديب - مهما كانت فرادتها - إلى عوامل تاريخية أو فردية ملموسة. ولعل هذا ما يفسر الكيفية التي كان ضيف ينتهجها في تناوله لأي عصر من عصور تاريخ الأدب العربي؛ إذ كان يجعل من دراسة التحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية مدخله إلى تناول تاريخ الأدب، ويعقبه بالتأريخ للتحولات النوعية التي لحقت بالشعر قبل أن يدرس تحولات الأغراض الشعرية ويقدم تراجم الشعراء، كما كان يقوم بالصنيع نفسه عند دراسته للنثر. وبهذه الانتقالات الدائمة من دوائر واسعة إلى دوائر أقل اتساعا تبدو التحولات،مهما كانت فردية أو جزئية، موصولة بجذورها البعيدة ودوائرها الأكثر اتساعا.

وترتبط ثالثة هذه الدلالات وأخيرتها بكون ذلك النص كاشفًا عن أن الدراسة الجمالية لنصوص الأدباء، في إطار تاريخ الأدب، خطوة تالية للدرس التفسيري وهي تنصب على تحليل التشكيلات اللفظية وما تتضمنه من قيم جمالية مختلفة، ولكن لما كان ذلك التحليل "الجمالي" يتم في إطار تاريخي تفسيري فإن المقارنة بين السابق واللاحق في التراث العربي تتحول إلى وسيلة مساهمة في الكشف، من ناحية، عن وجوه التواصل الجمالي بين السابق واللاحق في عناصر الصياغة الفنية على مستويات "الأغراض" والأدوات التشكيلية وبناء النصوص الأدبية، ومؤدية من ناحية أخرى إلى بيان أصالة الأديب.

(٣/٢)

يصدر مؤرخ الأدب عن رؤية تتضمن عددا من العناصر الأساسية التي يتعامل بمقتضاها مع المادة التي يقوم بالتأريخ لها، وتكتسب هذه الرؤية في الدرس التاريخي لأية ظاهرة أو مجموعة من الظواهر صفة الشمولية من كونها تحكم عمل المؤرخ وتحدد توجهاته وأحكامه وتقييماته لجوانب المادة التي يتعامل معها. ولقد كان شوقي ضيف ينطلق في تأريخه للأدب العربي القديم والوسيط من رؤية تشد مجمل عمله التأريخي سواء اتصل الأمر بالجوانب المتكررة والممتدة في موضوع التأريخ (أي الأدب العربي القديم والوسيط) أو بطرائق المؤرخ في التعامل مع المادة التي يضعها موضع الدرس والتحليل. ويكشف استنطاق عمل ضيف عن تبلور رؤية أساسية كانت تحكم توجهاته ومسالكه في التأريخ للأدب العربي القديم والوسيط. وقد يكون من الصعب الوقوف عند كل العناصر المكونة لتلك الرؤية، ويكفي تحليل عدد منها نراها ذات فاعلية أكثر من غيرها في بلورة مشروع ضيف في التأريخ للأدب العربي القديم والوسيط. ويبدو لنا أن ثمة ثلاثة عناصر أساسية في تلك الرؤية، وهي: تصور ضيف لما يسميه "وحدة الثقافة العربية"، وتصوره للعلاقة بين "القديم

والجديد" في أشكال الأدب العربي وظواهره، والمنحى الأخلاقي الذي كان ضيف يجعل منه محكّه في النظر إلى كثير من ظواهر الأدب العربي ونصوصه.

كان شوقي ضيف يؤكد أن ثمة "وحدة فكرية وشعورية وروحية" تجمع البيئات العربية المختلفة في المراحل التي قام بتأريخها من حياة الأدب العربي الوسيط إذ كان بين شعوب هذه البيئات (تواصل لا ينقطع أشبه بتواصل ذوي الأرحام، تواصل في العادات والتقاليد والمعيشة والدين، بل اتحاد فيها جميعا، اتحاد في الشعور والفكر. واقرأ في شعر أي دولة أو إمارة واقرنه إلى شعر أي إمارة أو دولة أخرى فإنك ستشعر أنك لم تنتقل من بلد إلى بلد ولا من دار إلى دار، وإن وجدت بعض الفروق فهي طفيفة لا تحدث فواصل بين شعر الدارين أو البلدين. واستشعر أسلافنا ذلك في عمق، فكانوا إذا ألفوا كتابا في الشعر ساقوا فيه شعراء العالم العربي جميعا، فقطعة شعرية عراقية بجانب قطعة إيرانية أو موصلية أو شامية أو مصرية أو مغربية (.......) وكأنه جميعا شعر بلد واحد لم تختلف عليه أوطان ولا أزمان)[19]، كما أن شوقي ضيف كان يري أن ظاهرة الوحدة تلك قد تجلت أيضا في الدراسات اللغوية والدينية في التراث العربي، إذ كان (الكتاب حين يؤلف يصبح ملكا لعلماء العالم العربي جمعيهم، فهم يشرحونه أو يشرحون شرحه أو يكتبون تقارير عليه يشترك في ذلك قاصيهم ودانيهم ومن أقصى المشرق ومن أقصى المغرب)[20].

وإذا كان ضيف قد قدم ذلك التصور ليؤكد أن تصنيفه وتشعيبه لعصر الدول والإمارات لا ينفي رؤيته لعناصر الامتداد والتواصل بين بيئات الأدب العربي الوسيط فإن ذلك التصور كان واحدا من التصورات الراسخة في موقفه من التراث العربي الوسيط[21]. ويبدو أن هذا التصور يعود إلى التأثير الباشر الذي تركه نشاط حركة القومية العربية في عقدي الخمسينيات والستينيات على رؤية ضيف، كما أن ذلك التصور وسيلة دالة على أن تقسيم ضيف لعصر "الدول والإمارات" إلى مجموعة من الأجزاء يختص كل واحد منها بدراسة إقليم أو أكثر من الأقاليم التي أنتجت أدبا عربيا لا يعني - هذا التقسيم - إلا تعدد المراكز التي أسهمت في إنتاج الأدب العربي والثقافة العربية دون أن تكون الخلافات السياسية والمذهبية التي كانت قائمة بين بعض تلك الأقاليم أو المراكز عائقا أمام وحدة الثقافة العربية.

وبقدر ما كان ذلك العنصر كاشفًا عن أن الأواصر الثقافية بين بيئات إنتاج الأدب العربي في العصور الوسطى هي التي تفسر امتداد الأدب العربي عبر مساحة زمنية هائلة فإنه كان مولدا للعنصر الثاني في رؤية ضيف، وهو العنصر الكاشف عن رؤية ضيف للعلاقة بين "القديم" و"الجديد" في ظواهر الأدب العربي الوسيط وإبداعات أدبائه. وتعني سمة "القديم" حينئذ جوانب التكرر والثبات على مستوى التقاليد الجمالية الكلية أو الجزئية في الأغراض والأشكال الشعرية والنثرية، على حين تنصرف دلالة "الجديد" إلى جوانب الإضافة والتغيير والتبديل في أي جانب من جوانب تلك التقاليد. ويكشف تاريخ ضيف للأدب العربي الوسيط عن رؤية ترى أن هذا التاريخ قام على أساس أنماط من التعديل والإضافة والتغيير التي لحقت الشعر والنثر، سواء على مستويات الأغراض والموضوعات، أو على مستوى الأفكار، أو مستوي الصياغات الجمالية الجزئية. وثمة عشرات الأمثلة التي تتردد في كتابات ضيف كاشفة عن تلك الرؤية، ومنها - على سبيل التمثيل - أن المقامة في العصر العباسي قد تولدت من أراجيز العصر الأموي التي اتخذها شعراؤها وسيلة لتعليم الناشئة ألفاظ اللغة وأساليبها. وعنده أن بروز الأوزان الشعرية القصيرة سواء في شعر الغزل الحضري الأموي أو في الغزل العباسي يعود إلى تأثير نهضة الموسيقى والغناء، كما أن الموشحات الأندلسية هي تطوير وامتداد للمسمّطات التي كثرت في شعر العصر العباسي الأول[22].

إن مثل هذا التصور لتاريخ "التجديد" في الأدب العربي الوسيط يكشف عن أن منظور ضيف للجديد في ظواهر الأدب العربي، كموضوعاته وأساليبه، يعتد بالإضافة قدر اعتداده بتواصل

التقاليد الفنية محتكما في ذلك إلى قيمتين متجاورتين تشير أولهما إلى ضرورة أن يكون "الجديد" تلبية لحاجة اجتماعية أو جمالية يطرحها تطور المجتمع العربي أو تغيُّره، وذلك ما يتجلى بوضوح في تفسيره لتطور الشعر الأموي، وفي تفسيره "ازدهار الشعر" في العصر العباسي الأول، إذ رد ظواهره المتعددة ـ من بروز الطوابع العقلية التي جعلت الشعراء يتعمقون الأفكار ويشققونها، والتجديد في الموضوعات القديمة بإعادة صياغة العناصر الجمالية المكونة لها، والإبداع في موضوعات جديدة، واستنباط أوزان جديدة واللجوء إلى تنويع القوافي(٢٣) ـ ردها جميعا إلى التحولات الاجتماعية والثقافية التي أفرزت حاجات جمالية متجددة.

على حين تؤكد ثانيتهما أن كل تجديد يجب ألا يؤدي إلى إفقاد الشعر دوره الأساسي ـ في نظر ضيف ـ وهو أن يكون تعبيرا عن وجدان الشاعر، وهذا ما يفسر رفض ضيف لما أسماه "مذهب التصنُّع" في الشعر العربي الوسيط، لاسيما حين يقوم "التصنُّع" على "التلفيق" الذي يعني تشويه المكونات القديمة الممتدة من التراث الشعري العربي نتيجة عجز الشاعر "الملفق" عن الإضافة إلى "التراث القديم"(٢٤) وعجزه عن التعبير عن وجدانه.

ولعل تأمل العلاقة بين هاتين القيمتين اللتين كان ضيف يستند إليهما في تقويم "التجديد" في الشعر العربي الوسيط كاشفٌ عن سريان التوفيقية التي تتجلى ـ في هذا الموقف ـ في الجمع بين الفهم "التفسيري للتجديد برده إلى العوامل الكامنة ـ اجتماعيا وثقافيا ـ التي أفرزته، والنظر التقويمي الذي يجعل من تصور الناقد لوظيفة التجديد محكا يقيس ـ في ضوئه ـ ظواهر التجديد لينتهي إلى قبول بعضها ورفض بعضها الآخر.

ويرتبط بالعنصرين السابقين عنصر ثالث محوره موقف أخلاقي يستند إلى عدد من القيم الأخلاقية التي تمثل الرؤية المثالية للسلوك الفردي من منظور يعود إلى الجذور ذات الأصول الدينية التي أثرت في تكوين ضيف، وقد أفرزت هذه الرؤية موقفا ثابتا في رؤى ضيف مؤرخ الأدب، موقفا يجعل القيم الخلقية ذات الجذور الدينية التي تتبناها الجماعة العربية مقياسا يهتدي به مؤرخ الأدب في تقييم سلوك وأدب الأدباء الذين يتناول إنتاجهم أو يترجم لهم. وإن كان من الضروري التفريق بين سياقين مختلفين يستخدم فيهما ضيف ذلك المقياس؛ فهو حين يرسم جانبا من جوانب العصر الذي يؤرخ له، ولاسيما الجوانب التي أطلق عليها ـ في العصرين العباسيين الأول والثاني ـ اللهو والمجون والزندقة، وحين يقدم درسا لحياة واحد من الأدباء الذين يترجم لهم ـ حينئذ ينحو إلى تفسير مظاهر الخروج على السلوك "القويم" أو أنماط السلوك التي تعارفت عليها الجماعة العربية إما بعوامل اجتماعية وثقافية مرتبطة بما حل في ذلك العصر من تغيرات أساسية(٢٥)، بل إن تلك العوامل قد تؤدي إلى بروز ظواهر متناقضة أو متباينة أشد التباين على نحو ما فسر ضيف تعاصر ظواهر "المجون" و"الزندقة" و"الزهد" في العصر العباسي الأول(٢٦). وأما حين يتناول ضيف نصوصا أدبية تمثل ظواهر الخروج الأخلاقي، كنصوص الغزل "الفاحش" ونصوص "اللهو" و"التماجن" فإنه لا يَني يصفها بالخروج على القيم والأخلاق والتقاليد ويرفضها، وذلك ما يتكرر مرارا في تأريخه للأدب العربي القديم والوسيط؛ ففي تناوله لغزل بشار بن برد رأى أن فقده لبصره قد جعل غزله ينطبع بطوابع الحس كما أن "بشار" قد أمال ذلك الغزل (نحو الإفصاح في وضوح عن الغريزة النوعية إفصاحا بث فيه كل ما استطاع من فحش وإثم وفسوق، لا يتحرج ولا يرعى دينا ولا خلقا، حتى ليصور جانبه الحيواني الجشع، عامدا إلى التفصيل أحيانا، وأحيانا إلى الإجمال (.......) وقد مضى يحض حضا صريحا على الإثم ويغري الناس بفتنة الجسد، وكأننا لم يعد لجمال المرأة عنده من معنى نفسي سام، فقد رد جمالها كله إلى جسدها وأصبحت في رأيه أداة للغريزة الجنسية، أداة طيعة تُنال مهما تأبت واستعصت، إذ لا تلبث أن ترضى وُتبلغ الرجل منها ما يريد (.....) ويحاول أن يبرر المعصية، فيحل القبلة، ويغري باجتناء

زهرات الجسد واقتطاف ثمراته، بل خطيئاته، دون التفات إلى الناس وإلى عرفهم وألسنتهم، فالحياة فرص واستمتاع جسدي، بل هجوم على هذا الاستمتاع وما يُطوى فيه من لذة وإثم)[27].

وفي تناوله لشعر "ابن الحجاج" ـ بوصفه واحدا من شعراء "اللهو والمجون" في "عصر الدول والإمارات" بالعراق ـ أشار إلى ما عُرف عن "ابن الحجاج" من تماجن ثم قال: (وينبغي أن نشير إلى ما ذكره أبو حيان من أنه كان فيه وقار يخالف هذا الإغراق في التماجن، وكأنما كان تماجنا مقصودا به إلى الإضحاك: إضحاك الرؤساء والكبراء، غير أنه تجاوز فيه حده. وكان حسبه ما لديه من القدرة على الفكاهة ليضحك الناس دون التردي في بالوعات الفحش وقاذوراته)[28]، كما أن له (خمرية قالها في عيد المهرجان، وهي تخلو من مقاذره غير أن فيها تبجحا شديدا باعترافه بعصيانه لربه لشربه الخمر مع ما جاء من تحريمها في الذكر الحكيم)[29].

وإذا كانت تلك النصوص كاشفة عن منحى التقييم الأخلاقي لدى ضيف فقد كان ذلك المنحى يتدعم ـ في مسار كتابة تاريخ الأدب العربي عنده ـ بحرصه على ألا يورد نماذج من تلك الأشعار في متن كتاباته إلا ما يرى أنها لا تتعارض جذريا مع منحاه "الأخلاقي، وبهذا يمكن أن يتفهم القارئ إيراد ضيف لبعض نماذج من شعر بشار دون بعضها الآخر، وحرصه على ألا يورد أي نموذج من شعر ابن الحجاج. كما يمكن للقارئ أن يتفهم أيضا قبول ضيف لكثير من المبالغات التي كان كثير من شعراء البلاطات وشعراء المدائح يخلعونها على ممدوحيهم، في ذات الوقت الذي كان يرفض فيه "المبالغات" التي تبدو في كثير من الأشعار الشيعية، فيصفها بصفات من قبيل "المزاعم" والتمادي "في الغلو والبهتان" أو التمادي "في الغلو والبهتان الآثم"، و"الغلو المقيت"، وغيرها من الصفات[30]، فهو يتقبل المبالغات الأولى على أنها لا تصدر عن معتقد "حقيقي" للشاعر، على حين أنه كان "يستنكر" المبالغات الثانية لأنه يراها خروجا تاما على الرؤية الأخلاقية ذات الجذور الدينية التي تتبناها غالبية الجماعة العربية.

ولكن ذلك المنحى الأخلاقي المتواتر في كتابات ضيف دال على موقف يري الشعر أداة جمالية مؤثرة في سلوك الجماعة العربية" في العصور الوسطى".

إن تأمل العناصر الأساسية التي تشكلت منها رؤية شوقي ضيف المؤرخ يكشف عن أن عنصري العلاقة بين القديم والجديد والموقف الأخلاقي دالان على المنحى التوفيقي الغالب على دراسة تاريخ الأدب العربي لدى شوقي ضيف، وهو المنحى الذي كان يتيح لضيف، في تقويمه ظواهر الأدب ونصوصه، أن ينتقل من موقف يستند إلى جماع من العوامل، إلى موقف آخر يرتكن إلى تغليب عامل وحيد في الحكم عليها.

(٤)

يتأسس درس تاريخ الأدب ـ بوصفه نمطا من أنماط الكتابة الجامعة بين الدرس التاريخي والدرس الجمالي لظواهر الأدب واتجاهاته ونصوصه ـ على مجموعة من العمليات التي تنبثق من الطبيعة المميزة لذلك النشاط المعرفي مقارنة بغيره من المجالات التي تقوم بدراسة الظاهرة الأدبية كالنقد الأدبي والأسلوبية وغيرهما. وبقدر ما تتحدد تلك العمليات بمفاهيم مؤرخ الأدب للأدب وتاريخه وتصوره حول الوظائف التي يؤديها تاريخ الأدب بوصفه نشاطا معرفيا، فإن الوظائف المتعددة لتلك العمليات تتكيف بهوية الرؤية التي يصدر عنها مؤرخ الأدب. ومن تحليل كتابات شوقي ضيف في مجال تاريخ الأدب العربي يبدو أن ثمة مجموعة من العمليات التي كانت تتواتر فيها، وهي عمليات قد تعكس في علاقاتها ـ داخل مشروع ضيف أو كتاباته ـ التوفيقية التي تهيمن على ذلك المشروع. وهذه العمليات هي: الوصف، والتصنيف، والتفسير، والتقويم.

ولقد كانت تلك العمليات تتأثر ـ سواء في طبيعتها أو في وظائفها أو في علاقاتها معا ـ بطبيعة الشكلات التي تعود إلى "الأدب العربي" القديم والوسيط بوصفه المادة الأساسية التي يعمل

مؤرخ الأدب على دراستها، بل إنها كانت تتأثر أيضا بمشكلات مجالات الثقافة العربية القديمة والوسيطة التي يميل المحدثون من مؤرخي الأدب العربي إلى الربط بينها وبين الإبداعات المثلة لما يسمى "الأدب"، وذلك ما يظهر بوضوح في مشكلات من قبيل تدوين التراث العربي بعد أن كان تراثا تغلب عليه الشفاهية، وضياع مؤلفات كثيرة في مختلف مجالات الثقافة العربية، وتعدد نسخ الكتاب الواحد، وغيرها من المشكلات التي يمكن أن يؤدي درسها إلى الوقوف على كثير من العقبات التي تعوق ـ فيما نرى ـ إكمال دراسة تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط بوصفه مجالا فاعلا في منظومة الثقافة العربية القديمة والوسيطة.

ولقد كانت تلك العمليات متواترة الحضور في كتابات شوقي ضيف، ولم تكن، بطبيعة الحال، متتابعة أو منفصلة، بل كانت متجلية في كافة جوانب دراسته لتاريخ الأدب العربي، وإن كان بعضها قد برز حضوره في مجال من مجالات ذلك التأريخ. وسنقوم بدراسة هذه العمليات ووظائفها وعلاقاتها على أن نحيل إلى عدة أمثلة منها في كتابات شوقي ضيف.

(٤/٢)

يبدو الوصف أولى العمليات البارزة في دراسة شوقي ضيف لتاريخ الأدب العربي، وهي عملية تعني رصد العناصر العامة التي تسهم في إفهام المتلقي المعاصر عددا من الجوانب التي يرى مؤرخ الأدب أن من الضروري استحضارها حتى يمكن تمثل الاتجاهات الأدبية وشخصيات الأدباء في الأطر الشاملة التي تعد مرايا موسعة تنعكس إشعاعاتها على الإنتاج الأدبي. كما أنها تعني أيضا وصف المادة الأساسية التي يعتمد عليها مؤرخ الأدب في دراسة الغرض الشعري أو النثري أو في دراسة أديب ما للكشف عن بعض المشكلات التي اعترت هذه المادة، من حيث هي مصدر أساسي يعتمد عليه مؤرخ الأدب في اكتشاف الملامح المميزة للأدب أو للأديب.

والنمط الأول من عملية الوصف يتجلى فيما كان شوقي ضيف يسبق به عرضه لتاريخ الأدب في كل عصر من تناول لجوانب الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أو العقلية. ورغم ثبات هذه العناصر في سلسلة كُتب شوقي ضيف ـ فيما عدا "العصر الجاهلي" و"العصر الإسلامي" اللذين يتناول فيهما ضيف معظم هذه العناصر بطريقة مختلفة ـ فإن تناول ضيف لها كاشف عن رؤيته للفروق بين العصور المختلفة حتى لو كانت هناك روابط تصل بين تلك العصور أو بعضها، ففي "عصر الدول والإمارات" هناك تقسيم ثنائي يتكرر يقوم على وصف "السياسة والمجتمع" ثم تناول "الثقافة" وهذا ما يتكرر في الأجزاء الخاصة بكل من مصر والشام والأندلس، أما في العصرين العباسيين فهناك تقسيم ثلاثي تتتابع فيه "الحياة السياسية" ثم"الحياة الاجتماعية" فـ"الحياة العقلية"، وحتى في إطار تلك الحيوات المتشابهة هناك عناصر متغيرة يفرد لها ضيف وصفا في إطار واحد من العصرين ودون العصر الآخر، على نحو ما يبدو في "النظم السياسية والإدارية" و"الامتزاج الجنسي واللغوي والثقافي" و"المجون" في العصر العباسي الأول، في مقابل "استيلاء الترك على مقاليد الخلافة" و"تدهور الخلافة" و"الزهد والتصوف" في العصر العباسي الثاني. فإذا قرن قارئ ضيف بين هذه العناصر المتغيرة من ناحية، والإنتاج الأدبي من ناحية ثانية تبين له أن هناك تناظرا بين تغير بعض جوانب الحيوات السياسية والاجتماعية والثقافية وتغير اتجاهات الأدب ومذاهب الأدباء الفنية .

وأما النمط الثاني فهو الذي يقوم على وصف المادة الأدبية التي يقوم ضيف مؤرخ الأدب بدراستها، وهو ما يتجلى في دراساته للأدباء الذين قدم لهم تراجم في سلسلته تلك، ولا يحتاج القارئ إلى إحالة أو نموذج بعينه إذ إن نظرة إلى أية ترجمة تكشف عن تواتر هذا النمط. ولكن من الأهمية بمكان أن نلحظ أن هذا النمط من الوصف له أهميته في دراسة بعض قضايا الأدب العربي القديم خاصة؛ إذ إن انتقال الشعر الجاهلي وحفظه عن طريق الرواية الشفوية أدى إلى بروز ظاهرة

التزيد والوضع فيه فيما عُرف بالانتحال، ولذا اكتسبت قضية توثيق نصوصه أهمية قصوى فهي الخطوة الأساسية قبل أية دراسة لتلك النصوص، ولهذا تناول شوقي ضيف أهم مصادر الشعر الجاهلي بالوصف والتقييم اللذين يؤديان إلى بيان الصحيح من المنتحل[٣١]، كما كرر الإجراء نفسه في دراسته لدواوين كبار شعراء الجاهلية وأشعار الشعراء الآخرين[٣٢] كالفرسان والصعاليك وغيرهم.

(٣/٤)

تبدو عملية التصنيف عملية محورها التمييز بين العصور والاتجاهات والأدباء والموضوعات والأشكال الأدبية طبقا لعدة أسس يعتمدها المؤرخ وتختلف تبعا للمجال الفرعي الذي تُستخدم فيه. ومن المؤكد أن المادة التي كان ضيف يدرسها، أي الأدب العربي، مادة تتصف بالامتداد الزمني والاتساع المكاني، وتتسم بالضخامة والتنوع الشديد، كما أنها تجمع بين الحفاظ على كثير من التقاليد الجمالية الممتدة والمتأصلة في نصوصها وإظهار تقاليد متغيرة من بيئة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر ومن أديب إلى آخر. ولعلها لاتصافها بكل السمات تطرح كثيرا من المشكلات التي تواجه المؤرخ الذي يقوم بدراستها. وتكشف كتابات شوقي ضيف عن عديد من المشكلات التصنيفية التي واجهها وحاول أن يتغلب عليها، وتبدو أولاها في تقسيم تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط إلى عصور متعاقبة. فقد شاعت لدى الدارسين السابقين على ضيف، من عرب ومستشرقين، تصنيفات مختلفة لتاريخ الأدب العربي القديم والوسيط من منظور التاريخ السياسي[٣٣]. وقد قدم ضيف تصنيفه لتلك العصور على أساسين زماني ومكاني معا، واتضحت فاعلية هذين الأساسين فيما أسماه ضيف "عصر الدول والإمارات" أكثر من غيره من العصور. فكانت هذه العصور على النحو التالي:

- العصر الجاهلي، أو عصر الجاهلية، أو ما قبل الإسلام.
- العصر الإسلامي، وهو يبدأ من ظهور الرسول "ص" إلى نهاية الدولة الأموية في سنة ١٣٢.
- العصر العباسي الأول ويمتد من سنة ١٣٢ إلى سنة ٢٣٢، من بداية الحكم العباسي إلى نهاية خلافة الخليفة الواثق.
- العصر العباسي الثاني ويمتد من سنة ٢٣٢ إلى سنة ٣٣٤ وهي السنة التي استولى فيها البويهيون على بغداد.
- عصر الدول والإمارات الذي يبدأ من سنة ٣٣٤ ويمتد حتى بداية العصر الحديث في أوائل القرن الثالث عشر الهجري (أواخر القرن الثامن عشر الميلادي). ولما كان ذلك العصر قد شهد تفكك الدولة العباسية ثم انهيارها، وظهور إمارات وخلافات متعددة، متعاصرة أو متتابعة، في مختلف أنحاء العالم العربي والإسلامي، فقد قسم ضيف الإنتاج الأدبي الذي قدمه ذلك العصر تقسيما مكانيا فجعل من الجزيرة العربية والعراق وإيران قسما واحدا، بينما جعل من مصر والشام والأندلس أقساما أخرى منفردة، ووضع ليبيا وتونس وصقلية في قسم موحد، وكذلك صنع مع الجزائر والمغرب الأقصى وموريتانيا والسودان. وإن كان يؤرخ - في داخل أي قسم مكون من بيئات مختلفة - لكل بيئة على حدة.

ويبدو أن المعالم السياسية، من سقوط دولة أو قيام دولة أخرى، ومن حدث سياسي كاستيلاء فئة ما على سدة الحكم، كانت المحك الأساس الذي اعتمده ضيف فيما قدمه من تقسيم لعصور الأدب العربي القديم والوسيط، وهذا صحيح إلى حد كبير وإن كان لا يكفي لبيان منحى ضيف في ذلك التقسيم؛ إذ من الواضح أن بعض عناصر رؤية ضيف، ولاسيما تصوره للعلاقة بين "القديم" و"الجديد" في الأدب العربي الوسيط وتصوره لوحدة الثقافة العربية، تكشف عن أن المعالم السياسية لم تكن إلا حدودا عامة في تصور ضيف لتقسيم عصور الأدب العربي الوسيط وأن مظاهر

التواصل الثقافي والحضاري كانت أشد حيوية وأمضي فاعلية من انقسام الدولة العربية الإسلامية منذ القرن الرابع الهجري إلى دول متعددة. كما أن تقسيمه لأجزاء "عصر الدول والإمارات" كاشف عن مرونة تصنيفية تستجيب لتعدد المراكز المنتجة للأدب العربي طوال القرون التسعة الأخيرة من العصور الوسطى.

وإن كان هذا لا ينفي أن هناك انتقادات يمكن أن توجه إلى هذا التقسيم، وقد يكون من أبرزها هذه الفجوة البارزة ـ لدى ضيف وغيره من مؤرخي الأدب العربي القديم ـ بين الأدب الجاهلي والآداب العربية السابقة عليه والتي أنتجها العرب في كل البيئات العربية قبل أن يكتمل نضج اللغة العربية على نحو ما يبدو في الشعر الجاهلي[٣٤]. كما أن الجمع بين عدة بيئات في قسم واحد قد لا يكون أحيانا قائما على رابطة حقيقية أو واضحة، على نحو ما نلاحظ في الجزء الأخير من "عصر الدول والإمارات" الذي وضع فيه ضيف "السودان" في سلة واحدة مع موريتانيا والجزائر والمغرب الأقصى دون أن يكون ذلك الوضع مبررا[٣٥].

(٤/٤)

كان ضيف يقسم الأدب، في العصور المختلفة التي أرخ لها، إلى شعر ونثر، ثم يصنف الأدباء داخل كل قسم منها، وهناك عدة ملاحظات تتصل بتصنيفات شوقي ضيف للأدباء، ويمكن الاكتفاء بتناول ما يتعلق بتصنيفاته للشعراء خاصة لاكتشاف المقاييس التي كان ضيف يستخدمها في تلك التصنيفات. ومن اللافت أن متابعة تصنيفات ضيف في كافة أجزاء سلسلته "تاريخ الأدب العربي" تكشف عن أنه لم يكن يوضح تلك المقاييس: وإن كان يصرح ـ في مواضع المفاضلة بين أديبين أو شاعرين ـ بما يمكن أن يعضد المقاييس التي يمكننا استخلاصها.

يبدو أن المقياس الأول الذي استخدمه ضيف للتمييز بين الشعراء في إطار تأريخه للعصر الذي ينتمون إليه، هو مقياس إجادة الشاعر في عدد من الأغراض الشعرية التي أعلى النقاد العرب القَرْوَسْطيون من شأنها كالمديح والهجاء، ورغم أنه لم يصرح بأن هذا هو المقياس الأول الذي استخدمه في التمييز، فإن وضعه لعدد من الشعراء في إطار "أعلام الشعراء" ـ وذلك في العصرين العباسي الأول والثاني، على سبيل التمثيل، وكذلك تقديمه لشعراء النقائض في "العصر الأموي" ـ دالٌّ على تقدم ذلك المقياس على ما عداه من المقاييس.

ولكن صفة "الإجادة" تلك يمكن أن تُبين عن المنحى التوفيقي الذي يستطيع القارئ لكتابات ضيف أن يلمحه من تقديمه لآراء النقاد القَرْوَسْطيين في شعر الشاعر الذي يقدم ترجمته، إما ليقوم ضيف بالتمثيل عليها أو لتكون هذه الآراء تدليلا على رؤية ضيف أو تعضيدا لها[٣٦].

وأما المقياس الثاني فهو مقياس الكم، فكلما كانت أشعار الشاعر الجيدة ذات كم كبير كان ذلك داعيا من الدواعي إلى تقديمه على غيره من الشعراء المعاصرين له. ويتلو ذلك مقياس التفوق أو الإجادة في غرض أو غرضين فقط وعلاقة هذا المقياس بالمقياس الأول كاشفة عن المنحى التوفيقي الذي يجمع بين إحياء المنظورات الموروثة التي تقرن الإجادة الشعرية بالتفوق في الأغراض التي أعلى النقاد العرب القَرْوَسْطيون منها كالمديح والهجاء، من ناحية، ورؤية الناقد الذي يجعل من القيم الجمالية التي ينطلق منها أساسا يستند إليه في تحديد موقع الشاعر في الإطار التصنيفي الذي وضعه فيه، من ناحية أخرى.

وأما المقياس الثالث فهو ابتكار الشاعر أو قدرته على أن ينشئ غرضا شعريا جديدا أو يطور غرضا شعريا قائما أو موروثا.

ومراجعة سلسلته تكشف عن عدد من الظواهر الناتجة عن تطبيق ضيف لهذه المقاييس يمكن إجمالها على النحو التالي:

- كان ضيف يضع الشعراء الذين تنطبق عليهم هذه المقاييس في مقدمة تصنيفه للشعراء بوصفهم "كبار شعراء العصر"، وإذا كان ضيف لم يستخدم هذه التسمية فإن مراجعة أجزاء سلسلته تؤكد ذلك؛ ففي "العصر الأموي" يتناول "شعراء المديح والهجاء" ويركز على شعراء "النقائض"، جرير والأخطل والفرزدق، وأما في "عصر الدول والإمارات" فشعراء المديح هم المقدمون في كل البيئات إلا حين ينطلق ضيف من تناول الفنون الشعرية الجديدة كالأزجال والموشحات فإنه يقدم شعراءها كما فعل في أجزاء "مصر" و"الشام" و"الأندلس"[٣٧]، ولكن هذا التقديم لا يعني أنهم متقدمون في الإجادة على شعراء المديح أو على شعراء الأغراض الأخرى.

- لما كان العصران العباسيان الأول والثاني يمثلان، في رؤية ضيف، أعلى مرحلة في ازدهار الأدب العربي بشعره ونثره كان مبررا أن يختص كبار الشعراء في هذين العصرين فقط بتسمية "أعلام الشعراء"، كما اختص معاصريهم من كبار الكتاب بتسمية "أعلام الكتاب". وتكشف ترجماته لهؤلاء الأعلام من الشعراء عن أن تقديم شوقي ضيف لهم على غيرهم من الشعراء يعود إلى اقتدار هؤلاء الأعلام على التصرف في عدد من الأغراض الشعرية، ولهذا كان يتناول مختلف الأغراض التي أبدع فيها الشاعر المترجم له في إطار "أعلام الشعراء" في هذين العصرين[٣٨]، على نحو كان يكرره مع "كبار الشعراء" في كل عصر وبيئة من عصور الأدب العربي وبيئاته.

- يأتي شعراء السياسة، أي هؤلاء الشعراء الذين اتخذوا من أشعارهم وسيلة للدعوة إلى أفكار السلطة القائمة، كالأمويين أو العباسيين أو غيرهم، أو فرقة من الفرق التي كانت تصارع السلطة القائمة كالشيعة في العهدين الأموي والعباسي أو الزنج في العصر العباسي الثاني - يأتي هؤلاء الشعراء دائما في المرتبة الثانية بعد كبار الشعراء، مما يعني أن مقياس تقديهم هو مراعاة المؤرخ لقيم التفضيل الجمالي السائدة في العصر الذي يؤرخ له.

- ولما كان شوقي ضيف قد لاحظ أن عددا من "الوزراء، والولاة، والقادة" في العصرين العباسيين كان لهم شعراء تحلقوا حولهم يمدحونهم فقد وضعهم في المرتبة "الثالثة".

- ورغم أن شوقي قد وصف الغزل بأنه الموضوع الأساسي في الشعر العربي[٣٩] فإنه كان يقدم تراجم شعراء الغزل بعد تراجم شعراء السياسة بجانبيها أي السلطة والمعارضة.

- يتنزل الشعراء الآخرون في خانات تالية تُصنَّف وفقا لرؤية المؤرخ لأهمية الأغراض التي تفوقوا فيها من حيث قدرتُها على تمثيل بعض جوانب العصر المؤرخ له.

(٥/٤)

يبدو لنا أن بعض تصنيفات شوقي ضيف للأعمال الأدبية وما يترتب على تلك التصنيفات من طرائق لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها كان يعتريها "القصور" نتيجة قبولها أحكام النقاد القدماء حول تصنيف عدد من الكتابات النثرية. وبقدر ما كان من الميسور لشوقي ضيف أن يصنف الإبداعات الشعرية في أطر الأغراض الغالبة عليها فقد كان يتقبل تصنيفات القدماء لكثير من الكتابات النثرية في إطار الرسائل والنوادر والسير دون أن يتساءل عن إمكانات التصنيف المغاير لتلك التصنيفات الممتدة من آثار النقاد العرب القَرْوَسْطيين. وبقدر ما كان قبول ضيف لتلك التصنيفات عائقا، من جانب، عن تبين جوانب الجدة والإضافة التي تنطوي عليها تلك النصوص فإنه كان يتيح له، من جانب آخر، تثبيت رؤيته للنثر العربي القديم في ضوء انتقالاته الثلاثية من "الصنعة" إلى "التصنيع" ثم "التصنع"، كما كان دافعا لضيف إلى الاكتفاء بالتلخيص والعرض والوصف لبعض موضوعات تلك الأعمال وتقديم بعض الأحكام الفنية "المبتسرة" من جانب ثالث. وهذا ما يتجلى من متابعة موقف ضيف من عدد من الأعمال النثرية الممثلة لعدد من الأشكال المتواترة في التراث العربي، ومنها "رسالة الغفران" لأبي العلاء ورسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي وكتاب "المكافأة "لابن الداية من ناحية، و"القصص الصوفي" في إيران في عصر

الدول والإمارات من ناحية أخرى، ثم "السير والقصص الشعبية" في مصر في عصر الدول والإمارات من ناحية ثالثة. ففي النصوص الأولى عرضَ عرضًا موجزًا لرسالة الغفران ثم انتهى إلى تقييمها بالقول: إن (الرسالة نفيسة إلى أبعد حد لا لأن أبا العلاء صور فيها المحشر والجحيم والنعيم فحسب، بل أيضا لأنه ساق في حواره مع الشعراء نقدا لغويا وعروضيا ونحويا، مع تعرضه لقضية الانتحال على القدماء، مع جودة استحسانه لما ساقه من أبيات الشعراء وما ذكر من قصائدهم. وعرض في القسم الثاني للنحل الكثيرة في زمنه وما فيها من خروج على الدين وإلحاد ومروق، وقد أنحى بذم عنيف على كل المارقين الملحدين، ورغم ذلك يقال إنه حمل الرسالة سخرية من الدين الحنيف، والرسالة من ذلك بريئة كل البراءة. ولم نعرض لأسلوبه فيها، وهو نفس أسلوبه العام الذي ألفناه، أسلوب يقوم على استخدام الألفاظ المبعدة في الغرابة ـ تعبيرا عن ثقافته وعلمه الواسع بالعربية، علما لعل أحدا من أدباء العرب على مرّ أزمنتهم وعصورهم لم يحظ به، وهو لا يكتفي بالإغراب في ألفاظ سجعه، بل يضيف إليها كما قلنا في غير هذا الموضع وشيًا من المحسنات البديعية وخاصة الجناس)[40]. وأما في تناوله لرسالة "التوابع والزوابع" فقد وضعها في إطار "الرسائل الأدبية" في الأندلس، وقدم عرضا لحياة ابن شهيد، ثم عرض الرسالة عرضا مطولا، وتوقف أخيرا عند مسألة العلاقة بينها وبين "رسالة الغفران"[41]. على حين صنف كتاب "المكافأة" في إطار "كتب النوادر" في الأدب المصري الوسيط، وبعد أن عرّف بالمؤلف وصف ما يضمه الكتاب من "نادرة أو حكاية قصيرة" عارضا باختصار لأقسامها الثلاثة التي حددها "ابن الداية"، ووصف الكتاب بأن الكثير من نوادره (واسع الدلالة التاريخية على زمن المؤلف وجوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بجانب دلالته القيمية على الأسلوب الأدبي في مصر حينئذ)[42]. ولما كان الجانب اللغوي "الخالص" هو أكثر ما يعني شوقي ضيف في درسه لكثير من نصوص النثر العربي الوسيط فقد اهتم بأن يصف الكتاب بأنه (مكتوب بفصحى جزلة ناصعة، إذ كان أحمد بن يوسف من كتاب زمنه البارعين. ويبدو أنه قصد به إلى أن يشيع في الشعب، ولعل ذلك هو السبب في أننا نراه يقترب من لغته اليومية، إذ تدور فيه صيغ وتعابير لا تزال تجري على ألسنتنا في الحياة اليومية)[43].

ومن اليسير أن نلحظ أن شوقي ضيف بقبوله لتصنيفات القدماء لكثير من الأعمال السردية التراثية في إطار "الرسالة" قد يسّر أمر دراستها فكان يتوقف عند جانب "الوصف العام" وعرض العمل بإيجاز والإشارة إلى بعض الدلالات الاجتماعية أو السياسية أو الذاتية التي ينطوي عليها ذلك العمل، والإشارة إلى جانب الاستخدام اللغوي فيه من منظور بيان نمط الفصحى المستخدم فيه. وكان ذلك المسلك وسيلة لقبول التصنيفات الموروثة لتلك النصوص وتأكيد "منظور مسطح" لا يسعى إلى الكشف عما تنطوي عليه هذه النصوص من أنماط متعددة في الصياغات والطرائق والتقنيات السردية المختلفة التي جعلت من "رسالة الغفران" ورسالة "التوابع والزوابع" علامتين مهمتين على طريق تشكيل "النوع القصصي" في الأدب العربي الوسيط[44]، كما جعلت من كتاب "المكافأة" نموذجا كاشفا عن الإمكانات السردية التي ينطوي عليها نوع "الخبر" في التراث العربي الوسيط[45]. وقد كانت تلك التصنيفات الجديدة والمجاوزة لتصنيفات ضيف في الآن نفسه نتاجا لمنظورات معاصرة تفيد من "علم السرديات" بما يتيح لها الكشف عن الطبائع السردية في كثير من الكتابات النثرية العربية الوسيطة، من ناحية، ويسهم، من ناحية أخرى، في إعادة النظر في التصنيفات الموروثة للأشكال النثرية الوسيطة[46].

وأما تعامل ضيف مع القصص الصوفي في إيران في "عصر الدول والإمارات"[47] فيبدو فيه تركيز ضيف على ثلاثة جوانب أولها بيان أن هذه "الحكايات والأقاصيص" كانت تُتداوَل بين العامة، ولذا تطبعت "بطوابع الأدب الشعبي وألفاظه ولغته"، وثانيها أنها (كانت تُروى بلغة وسط

بين الفصحى والعامية، أو قل بلغة فصحى قريبة من أفهام العامة)[٤٨]، وثالثها أنها كانت تتناول موضوعات مختلفة متصلة بالتصوف أهمها كرامات الصوفية و(رؤيا الرسول صلى الله عليه وسلم في الحلم ورؤيا الصحابة والصوفية ورؤيا الحور العين)[٤٩]. وإذا كان ضيف قد قدّم عددًا من نماذج هذه الأقاصيص فإنه اكتفي بتلك الجوانب "العامة" التي وصف بها هذه القصص دون أي درس أو حتى إشارة إلى العناصر القصصية أو السردية التي تنطوي عليها مما يتأكد من ملاحظة تعامله مع (السير والقصص الشعبية) في الأدب المصري الوسيط. وهي سير "عنترة" و"السيرة الهلالية" و"سيرة الظاهر بيبرس" و"سيرة سيف بن ذي يزن" - إذ اكتفى بتقديم عرض بالغ الإيجاز لعدد من الوقائع الأساسية في كل منها[٥٠] دون أي درس لعناصرها السردية أو القصصية.

ولعل تلك النماذج السابقة تتيح القول إن موقف شوقي ضيف من كثير من الكتابات النثرية الوسيطة كان يقوم على تقبل تصنيف القدماء لها دون مناقشة هذا التصنيف، وكان يكتفي بوصفها وصفا موجزا يركز على موضوعاتها، ولا تحظى جوانبها الجمالية سوى بإشارات موجزة إلى مستوى الاستخدام اللغوي. وبذلك لم يضع ضيف هذه الكتابات في إطار جديد يتأسس على اكتشاف العناصر السردية فيها مما يتيح، من ناحية، إمكانية كتابة تاريخ الأشكال السردية في الأدب العربي الوسيط، و يؤدي، من ناحية أخرى، إلى صياغة جديدة لتاريخ النثر العربي القديم والوسيط .

(٤/٦)

تكتسب عملية التفسير أهميتها، في دراسة شوقي ضيف لتاريخ الأدب العربي القديم والوسيط، من كونها أكثر عمليات صياغة تاريخ الأدب - من لدن مؤرخ حديث - شيوعًا في كتابات شوقي ضيف. ويكشف تراث ضيف النقدي النظري عن أنه أطلق على تلك العملية مصطلح التوضيح، إذ رأى أن كل اتجاهات النقد والدراسات الأدبية - عربية كانت أم أجنبية، وقديمة كانت أم حديثة - تهدف إلى تحقيق هدفين أولهما (توضيح الأثر الأدبي توضيحا تاما يشمل كل خصائصه وكل معانيه)[٥١]، ولعل في ذلك التحديد ما يُبين عن أن شوقي ضيف قصد أن يخلع على عملية التفسير تسمية تطبعها بطوابع "الوضوعية" والعلّية والشمولية معًا، فالموضوعية معناها سعي دائم إلى تقليص دور العوامل الخاصة في تفسير المؤرخ لظاهرة أو اتجاه أو تيار في تاريخ الأدب الذي يتناوله بالدرس والتحليل، على حين تعني العلّية ضرورة الوقوف عند العلل التي تنبثق عنها الظواهر في تاريخ الأدب، سواء كانت هذه الظواهر خاصة بالعصر، أو فردية تقتصر على أديب بعينه، وأما الشمولية فمعناها الجمع بين عوامل متعددة لتفسير الظاهرة موضع الدرس، سواء كانت - هذه الظاهرة - جمعية أو فردية. ومن البيّن أن تلك الطوابع كانت تؤدي - في مسار دراسة شوقي ضيف - إلى الإلحاح على التوفيقية بوصفها مسلكا منهجيا قادرا على جعل عمليات التفسير عمليات مرنة يسعى المؤرخ بواسطتها إلى تقديم إضاءة موسعة للظواهر التي يتناولها مما يجعل منها ظواهر مفهومة في سياق العلل التي صنعتها. (وسنرى في فقرة تالية تجليات التفسير في "نموذج" التأريخ للغرض الشعري عند شوقي ضيف).

(٤/٧)

خلع ضيف على تقويم الأعمال والظواهر الأدبية أهمية كبيرة حتى إنه رأى أن تقويم الآثار الأدبية (تقويما سديدا بمعايير سليمة)[٥٢] إحدى مهمتين أساسيتين تُجمع عليهما مختلف اتجاهات النقد والدراسة الأدبية، ولهذا اكتسبت تلك العملية أهميتها في دراسته لتاريخ الأدب العربي من تواتر استخدامه له في أطر مختلفة من كتاباته سواء كان يتناول ظواهر أو اتجاهات أو موضوعات أو نصوصا مفردة. وثمة فارق دال بين استخدام ضيف لهذه العملية في دراسة الظواهر والاتجاهات أو الموضوعات واستخدامها في دراسة النصوص. فمن البيّن أن استخدامها في المجال

الأول كان يغلب عليه الجمع بينها وبين التفسير أو الوصف بعكس استخدامها في المجال الثاني إذ كانت فيه نمطا من الممارسة النقدية القائمة على التعامل مع النصوص من منظور جمالي.

ولعل استخدام التقويم في إطار تفسيري كان أكثر بروزا في المواضع التي كان ضيف يسعى إلى تقديم رؤية جديدة حول قضية من القضايا التي طال الجدال بشأنها بين الدارسين المحدثين للشعر العربي الوسيط، كقضية شيوع المديح وغلبته وكونه ـ في نظر خصومه ـ (ملقا واستجداء ولغوا وغثاء لا غناء فيه)، بينما رأى هو أنه (إنما كان فن تمجيد لزعاماتنا وبطولاتنا على مر التاريخ، مما يُحيله وثائق تاريخية رائعة لا لسير زعمائنا وأبطالنا الماضين فحسب، بل أيضا لما تطلب أسلافنا فيهم من مثل إنسانية رفيعة)[٥٣]، وقد شفع ضيف ذلك الحكم ـ بعد ذلك بسنوات ـ برأي يجمع بين الوصف والتقويم قوامه أن (من يدرس الشعر العربي يعرف أن قصيدة المديح تقوى تارة وتضعف أخرى، فهي تقوى حين تعبر عن فتوح وانتصارات جديرة بأن يسجلها الشعراء ويتغنوها، وهي تضعف حين تعبر عن زُلفى وما يتصل بالزلفى من رياء. ومعنى ذلك أنه توجد للمديح في الشعر العربي قصيدتان لا قصيدة واحدة، قصيدة ذات موضوع واضح، وقصيدة ليس لها موضوع واضح، ومن الضرب الأول مدائح أبي تمام في قُوّاد الدولة العباسية وحروبهم في خراسان وآسية الصغرى، ومنه أيضا مدائح المتنبي في سيف الدولة وانتصاراته المجيدة ضد البيزنطيين. ومن الضرب الثاني مدائح مهيار وغيره من الشعراء للخلفاء والوزراء والحكام في المناسبات والأعياد المختلفة. وفرق بعيد بين الضربين، ففي الضرب الأول تقرأ حقائق واقعة، بل يقرأ العرب تاريخهم في صورة رائعة من الغناء والشعر، أما في الضرب الثاني فلا نقرأ حقائق ولا ما يشبه الحقائق، ولا يقرأ العرب تاريخهم حربيا أو غير حربي، إنما يقرءون ملقا وتزلفا ورياء)[٥٤].

ومن البيّن أن ذلك التفريق الذي قدمه ضيف بين نمطي قصيدة المدح في الشعر العربي الوسيط قد تأسس على ثلاثة معايير تجمع بين النظر إلى القصيدة من حيث قدرتها على التعبير عن موقف تتبناه الجماعة بما يجعل من القصيدة بلورة لرؤية الجماعة في لحظة تحقق فيها، في الواقع، ما تعبر عنه القصيدة، هذا من ناحية، والنظر إلى القصيدة في ذاتها، فانطلاق الشاعر، في صياغتها ـ من موقف جمعي يمنحها موضوعها، من ناحية ثانية، والنظر إلى دور التلقي بوصفه تثبيتا لفاعلية القصيدة حين تجد فيها الجماعة المتلقية تاريخها مَصُوغًا شعرا، من ناحية ثالثة.

ولنا أن نلاحظ أن ممارسة ضيف لعملية التقويم كاشفة عن بعدين من الأبعاد النقدية التي تنطوي عليها كتابة تاريخ الأدب العربي عنده، يتصل أولهما بذلك الحضور البارز لمقاييس النقد العربي الوسيط ـ والبلاغة العربية أيضا ـ في تقويمات ضيف للنصوص العربية القديمة والوسيطة، ويراوح ذلك الحضور بين الاستناد الضمني إلى الأسس والمفاهيم التي تبلورت في إطار ذلك النقد واستخدام أحكام النقاد ومؤرخي الأدب القَرْوَسْطيين في تقييم النصوص والأدباء الذين تناولهم ضيف، وفي تلك الحالة كان ضيف يورد نصوصا من كتابات هؤلاء النقاد إما ليعضد بها رؤيته لنص من النصوص أو لإنتاج كاتب من الكتاب وإما لتتماهى رؤيته التقييمية مع رؤية ناقد أو مؤرخ أدبي قديم. وقد لا يحتاج دارس كتابات ضيف إلى الإحالة إلى نماذج بعينها فمن الميسور أن يتوقف القارئ عند أية ترجمة من التراجم التي قدمها ضيف للأدباء الذين تناولهم في سلسلته ليلحظ أن استخدام ضيف لنصوص من أحكام النقاد ومؤرخي الأدب العربي القَرْوَسْطيين يمضي في هذين السياقين اللذين أشرنا إليهما.

وأما البعد الثاني من الأبعاد النقديةّ لعملية التقويم فيتمثّل في ملاحظة أن السمة الغالبة على أحكام ضيف النقدية على النصوص هي سمة الانطباعية التي تعتمد على "الذوق الفردي" للناقد ومؤرخ الأدب، حيث يجعل منه أداة يحتكم إليها في تقويم النص الأدبي، ويمنح ذاته حرية في التفاعل "اللحظي" مع النص لينتهي إلى صياغة حكم قائم على الانطباعات التي ترسبت في

نفسه نتاجا لذلك التفاعل "اللحظي"، ومن ثم يغلب أن يكون ذلك الحكم مُبْرِزًا - من حيث دلالتُه - لقيمة شعورية متأصلة في رؤية الناقد، ومركِّزًا - من حيث محتواه - على جانب واحد من جوانب النص الأدبي الذي كان موضوعا للاتصال الجمالي. ومن الممكن أن يتأمل القارئ عددا من هذه الأحكام التي قدمها ضيف في تعامله مع نصوص الأدب المصري الوسيط، كما في وصفه لقصيدة غزلية لظافر الحداد: (والقصيدة على هذه الشاكلة تسيل رقة وعذوبة، حتى مع قوافيها الدالية، وتملأ صوره النفسَ روعة)[55]، وفي تقييمه لنص من نصوص القاضي الفاضل يقول: (والقطعة تمتلئ بالاستعارات والتشبيهات الرائعة، مع ما يحف بها من الجناسات والطباقات، ومع ما صيغت فيه من العبارات الناصعة التي تلذ الألسنة والأفئدة)[56]، وفي تقويمه لأبيات غزلية لابن سناء المُلْك يقول: (وكل ذلك لطف من ابن سناء المُلْك ورقة ورحمة وعطف وحنان ما بعده حنان. وهو بحق يعد في الذروة من شعراء العرب النابهين الذين يمتازون بدقة الحس ورهافة الشعور وروعة المعاني والتصاوير)[57]. وفي تقييمه "النهائي" لموشحات العزازي بأنها (تدل على غزارة ينبوع الشعر عنده، وأنه كان يتدفق على لسانه تدفقا، مع الحلاوة وحسن الألفاظ وجمال النغم والإيقاع)[58].

وتشكل هذه النماذج مجرد حالات اخترناها، اتفاقا، من الجزء الخاص بمصر من "عصر الدول والإمارات"؛ لأن نظائرها مبثوثة في كل أجزاء سلسلة "تاريخ الأدب العربي" لضيف. ولا تكاد عين القارئ تخطئها في معظم المواضع التي يتناول فيها ضيف نصوصا أدبية في تلك السلسلة مما يعني أنها سمة متأصلة في نقد ضيف لنصوص الأدب العربي القديم والوسيط، فكان أن أصبحت ظاهرة متواترة في ذلك الجانب من جوانب تأريخه للأدب العربي. ولعلها لهذا السبب تحمل - في إطار مشروع تأريخ الأدب العربي عند ضيف - أكثر من دلالة؛ فهي، من ناحية، مَجْلَى من مجالي التوفيقية التي تجمع بين الدرس الوصفي والتفسيري لظواهر تاريخ الأدب، من جانب، والتناول الذوقي الانطباعي لنصوصه من جانب آخر، وهي الثنائية التي بلورها طه حسين في صياغته لمنهجية دراسة تاريخ الأدب[59]. كما أنها، من ناحية ثانية، قد تكون - نتيجة دورانها في كل كتابات ضيف في تاريخ الأدب العربي - كاشفة عن جانب من جوانب "الثبات المفضي إلى الجمود" في ذلك المشروع لأن درس النصوص من منظور تاريخ الأدب الذي ينصب على الوصف والتفسير لا يتعارض مع تحليل النصوص تحليلا أسلوبيا يقوم على استخدام معطيات علم الأسلوب لدراسة خصائصها الجمالية، ولذلك طرحت بعض اتجاهات الدرس الأسلوبي - في منتصف القرن العشرين - تصورا لعلاقة التفاعل بين درس الأسلوب وتاريخ الأدب مما يجعل من الدرس الأسلوبي جانبا من جوانب دراسة تاريخ الأدب بما يؤدي إلى القضاء على الأحكام الانطباعية[60].

(٥)

يكتمل درس مشروع شوقي ضيف بتحليل المسارين الأساسيين اللذين أرّخ عن طريقهما للأدب العربي القديم والوسيط، وهذان المساران هما: دراسة الأغراض أو الموضوعات، وتقديم تراجم للأدباء الذين عرضهم ضيف بوصفهم ممثلين لحركة الأدب في عصورهم. وبقدر ما يكشف هذان المجالان عن تواتر المقولات والعمليات التي استند إليها ضيف في مشروعه فإن كلا منهما كان ينطوي على خصوصية تعود إلى الأهمية التي منحها ضيف له والدور الذي تصور ضيف أن هذا المجال أو ذاك قادر على أن يقوم به في جلاء تطور الأدب العربي القديم أو الوسيط.

(٥/٢)

مثلت دراسة الأغراض أو الموضوعات جانبا من الجوانب الدالة على الكيفية التي أرّخ بها شوقي ضيف للأدب العربي القديم؛ إذ إن عددا من المقولات المحورية التي كان يستند إليها ضيف في تأريخه لمختلف أغراض الشعر العربي، وكذا كثيرا من العمليات النقدية أو الآليات النقدية التي كرر ضيف استخدامها في تأريخه لموضوعات الشعر العربي القديم، قد تجلت في

تاريخه للغزل في إطار عصور الأدب العربي القديم والوسيط. إن تأريخ الغرض أو الموضوع، في إطار الصيغ التي كان ينطلق منها ضيف، دال على هوية تصور ضيف لتاريخية ذلك الأدب، وهي هوية تتأسس على مجموعة من العناصر "التصورية" التي يستطيع قارئ خطاب ضيف أن يستنبطها من عمله ذاك، ويبدو أولها رؤية تسعي إلى تحديد الإطار العام لحركة الغرض أو الموضوع الشعري في إطار عصور الأدب العربي وفي إطار بيئاته المختلفة، وبقدر ما تكشف تلك الحركة عن الثبات في كثير من عناصر الغرض أو الموضوع الشعري فإنها تكشف، من وجه آخر، تكرار استجابة المبدعين العرب القَرْوَسْطيين للتراث الأدبي العربي السابق عليهم. ويتصل بذلك العنصر السابق عنصر ثان يكشف عن جوانب التغير ومناحي التحول التي اعترت ذلك الغرض أو الموضوع مما يجعل من هذه الجوانب دلائل على أنماط من المرونة التي اتسمت بها أغراض الشعر العربي القديم في تفاعلها مع متغيرات التاريخ العربي الوسيط، وإن كان من الواضح - حسب منظور ضيف التوصيفي - أن تلك المرونة كانت نسبية "جدا" لم تتعد إدخال أفكار جديدة على الأفكار المتواترة في التراث الأدبي السابق دون أن يفضي ذلك إلى التغيير الجذري في هوية الغرض الشعري أو الأدبي. وقد تظهر تلك المرونة كثيرا في مستوى الصياغات الجزئية التي تتعلق إما بنمط من أنماط الصور الفنية الجزئية (كالتشبيهات أو الاستعارات أو جوانب التشكيل البديعي حسب تصور النقاد العرب القَرْوَسْطيين) أو جانب موسيقى الشعر. ويتصل العنصر الثالث بهوية التفسير الذي يعتمده ضيف لما حل بالغزل في عصور الأدب العربي من تغييرات، ويكشف ذلك العنصر عن أن ضيف كان يراوح بين تقديم العوامل الفاعلة في العصر بوصفها العوامل الأساسية الدافعة إلى حدوث ذلك التغيير (كما يبدو، على سبيل التمثيل لا الحصر، في تفسيره لظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي، وكذلك في تفسيره لظاهرة التغزل في المذكر في العصرين العباسي الأول والثاني) وتقديم العوامل الفردية المتصلة بشخصية هذا الشاعر أو ذاك من حيث انتماؤه الاجتماعي (كما في تفسيره لكثير من سمات "عمر بن أبي ربيعة")، أو تكوينه الثقافي، أو بعض سماته الجسدية المؤثرة كالعمى (كما يبدو، على سبيل التمثيل، في تفسيره لبروز الحسية في غزل بشار بن برد).

إن اختيار تأريخ ضيف للغزل في الأدب العربي الوسيط نموذجا على الكيفية التي انتهجها في تأريخه لأغراض الشعر العربي الوسيط، له ما يبرره من موقف ضيف الذي يرى أن دارس الأدب العربي "الوسيط" لا يغلو إن قال (إن النسيب والغزل والحب يكاد يكون الغرض الأساسي للشعر العربي، وهو أمر طبيعي لأنه يتناول عاطفة الحب الإنساني الخالدة بجميع أحاسيسها ومشاعرها وانفعالاتها وانعكاساتها على حياة الشاعر المحب أو العاشق منذ أن تستهويه امرأة، فيقع فريسة لحبها، وتملأ قلبه وجدا وشوقا إلى رؤيتها، وقد تعرف منه هذا الحب فتلقاه أو تنظر إليه نظرة أو تؤمي إليه إيماءة فيزداد ولعا بها وغراما، وقد تتدلل عليه وتمتنع وقد تنأى عنه وتهجره فتضطرم بين جوانحه نار شوق لا تخمد، وعبثا يتذلل لها ويستعطف ويتضرع، ومع ذلك لا يذوي الأمل في نفسه نهائيا بلقائها أبدا، فهو دائما مؤمل في اللقاء بعد الهجران وعلى الأقل في الرؤية بعد الحرمان)[٦١]. ومن ثم يستطيع قارئ تأريخ ضيف للغزل العربي أن ينظر إليه بوصفه نموذجا دالاً إلى حد كبير على الآليات التي استخدمها في تأريخه لأغراض الشعر العربي الوسيط.

جاء تأريخ ضيف للغزل في ثلاثة أطر يتصل أولها بتناوله لحركة الغرض في إطار العصر الذي يقوم بالتأريخ له، وهو يقوم على الوصف العام الذي يراوح بين تقديم الاتجاهات الرئيسية وعرض نماذج مختلفة من الأشعار التي تجسد تلك الاتجاهات. على حين ينصبُّ ثانيها على تقديم تراجم للشعراء الذين رأى ضيف - مستفيدا في ذلك من أحكام النقاد العرب القَرْوَسْطيين - أنهم يمثلون ما قدمه عصرهم إلى تاريخ الغرض الشعري، وفي ثنايا تلك التراجم كان ضيف يسعى إلى الكشف عن مدى تفوق الشاعر المترجم له في إبداع ذلك الغرض، ولذلك كان يغلب على ضيف

تقديم نماذج متعددة من شعر الشاعر. وأما الإطار الثالث فقد كان يظهر في تناول ضيف لكبار الشعراء في العصر، وفي تناوله لكافة شعراء العصر أيضا،من وقوف أمام ما قدموه في إطار الغزل. وقد كانت هذه الأطر متكررة الورود في كل أجزاء سلسلة تاريخ الأدب العربي فيما عدا الجزء الخاص بالعصر الجاهلي. ففي ذلك الجزء خصص ضيف فصلا لتناول (خصائص الشعر الجاهلي) وفيه فقرة خاصة بموضوعات الشعر الجاهلي تناول فيها الغزل بوصفه واحدا من الموضوعات البارزة فيه(٦٢)، ورأى أن الغزل الجاهلي قد توزع في إطارين وهما: ذكريات الشاعر لشبابه مما يظهر في بكاء الديار القديمة، ووصفه للمرأة. ورأى أن الشعراء الجاهليين وصفوا جسد المرأة إذ (لا يكادون يتركون شيئا فيها دون وصف له، إذ يتعرضون لجبينها وخدها وعنقها وصدرها وعينها وريقها ومعصمها وساقها وثديها وشعرها، كما يتعرضون لثيابها وزينتها وحليها وطيبها وحيائها وعفتها، وقد يتعرضون لبعض مغامراتهم معها)(٦٣). ورأى أن الشعراء الجاهليين وقفوا طويلا يصورون حبهم للمرأة (ولنا أن نلاحظ أنه دلل على تلك الكثرة ببيت واحد فقط لبشر بن أبي خازم، ولم يُحل سواء في المتن أو في الهوامش إلى نماذج أخرى تؤكد تلك الكثرة). ورأى أن ذكرى المحبوبة كانت تلم كثيرا بالشاعر الجاهلي، ولذلك أكثر الشعراء الجاهليون من الحديث عن أطياف المحبوبات وما تثيره في أنفسهم من تباريح الحب. وكان الشاعر الجاهلي. فيما يرى ضيف، يكثر من وصف ظعن المرأة المحبوبة من موضع إلى موضع في الجزيرة العربية، ويقوده ذلك إلى الإشارة إلى وصف زهير في معلقته لذلك الظعن، ويرى أن المثقب العبدي يفوقه في ذلك. فيشير إلى قصيدته المشهورة "أ فاطم قبل بينك متعيني" ويقدم منها ثلاثة أبيات. ويرى أن بعض الشعراء الجاهليين كانوا (يصورون في تعلقهم بالمرأة ضربا من المتاع الحسي) ويشير إلى أن في شعر امرئ القيس ـ ولاسيما معلقته ـ وفي شعر طرفة بن العبد أمثلة على ذلك، وهو يرد ذلك إلى نمط الفتوة الذي يتجلى في الشاعرين المذكورين وإلى الوثنية، على أن ضيف يشير إلى الصورة المقابلة التي تكشف عن أن من الجاهليين (من كان يتسامى في غزله حتى ليمكن القول بأن الغزل العذري له أصول في الجاهلية عند عنترة وأضرابه)(٦٤). كما يقول إن (المرأة الحرة لم تكن ممتهنة عندهم، بل كانت في المكان المصون، وكان الشاعر يستلهمها في شعره، ولذلك كان يضعها في صدر قصيدته)(٦٥).

وإذا ما بدا أن تناول ضيف للغزل الجاهلي قد ركز ـ أكثر ما ركز على المراوحة بين تقديم بعض الموضوعات الجزئية التي غلبت عليه وتصنيف نمطيه الأساسيين، فإن ذلك التناول قد اكتمل بوسيلتين هما: تناوله للغزل عند كبار شعراء العصر حين عرض تراجمهم، وتقديمه بعض الأشعار الغزلية في إطار درسه للخصائص اللفظية والخصائص المعنوية للشعر الجاهلي (٦٦)، وإن كان لنا أن نلاحظ أن ذلك الدرس قد شابته بعض "العناصر السلبية"(٦٧).

وفي تأريخه للعصر الأموي يقدم ضيف تصنيفا لنمطين من الغزل، هما الغزل الصريح والغزل العذري، ولما كان هذا النمطان قد استمرا طوال العصرين العباسيين أيضا بينما أتيح لأحدهما (الغزل العذري) أن يظل قائما في بيئات عربية شتى وأن يتعرض لضروب من التغييرات ـ فقد أعطى ضيف للعوامل التي أنتجتهما أهميتها فجمع بين التصنيف والتفسير، بل بدت لعملية التفسير أهميتها في تناول ضيف للغزل الصريح؛ إذ قدم له تفسيرا بيئيا حضاريا برده إلى ثراء مكة والمدينة بالمال والرقيق الناتجين عن حركة الفتوح الإسلامية، والتأثيرات الفارسية والرومية في الغناء العربي، بينما اكتفي بأن يقدم للغزل العذري تفسيرا بيئيا ثقافيا إذ رأى أن شيوع الغزل العذري في بوادي نجد والحجاز (يرجع إلى الإسلام الذي طهر النفوس، وبرأها من كل إثم. وكانت نفوسا ساذجة لم تعرف الحياة المتحضرة في مكة والمدينة ولا ما يُطوى فيها أحيانا من لهو وعبث ومن تحلل أحيانا من قوانين الخلق الفاضل على نحو ما مر بنا عند الأحوص والعرجي، وهي من أجل ذلك لم تعرف الحب الحضري الترف ولا الحب الذي تدفع إليه الغرائز، فقد كانت تعصمها

بداوتها وتدينها بالإسلام الحنيف ومثاليته السامية من مثل هذين اللونين من الحب، إنما تعرف الحب العفيف السامي الذي يَصْلَى المحب بناره ويستقر بين أحشائه، حتى ليصبح كأنه محنة أو داء لا يستطيع التخلص منه ولا الانصراف عنه)[68]. ومن الملاحظ أن شوقي ضيف قد اكتفى - في درسه للغزل العذري - بالوقوف عند جانبين هما: تكرار العنصر الأساسي الذي يتواتر فيه من تصوير لوعة المحبين (وظمأهم إلى رؤية معشوقاتهم ظمأ لا يقف عند حد، ظمأ نحس فيه ضربا من التصوف. فالشاعر لا يني يتغنى بمعشوقته. متذللا متضرعا متوسلا. فهي ملاكه السماوي. وكأنها فعلا وراء السحب، وهو لا يزال يناجيها مناجاة شجية، يصور فيها وجده الذي ليس بعده وجد وعذابه الذي ليس بعده عذاب)[69]. ثم تناول قصص الشعراء العذريين التي تصور حكاياتهم الغرامية[70]، وكأنه وجد في عرض تلك القصص بديلا عن دراسة شعر الغزل العذري. وعلى العكس من ذلك نال شعر الغزل الصريح اهتماما أكثر انصب على بيان بعض خصائصه الفنية كشيوع المقطوعات القصيرة فيه، وغلبة الأوزان الشعرية الخفيفة ومجزوءات الأوزان الطويلة عليه، و(اصطناع الألفاظ السهلة العذبة)، وتصوير (أحاسيس الحب التي سكبها المجتمع الجديد في نفوس الشعراء. وهو مجتمع ظفرت فيه المرأة العربية بغير قليل من الحرية، فكانت تلقى الرجال وتحادثهم)[71]. ولم تكن تراجمه لبعض شعراء الغزل الصريح سوى مناسبة لإعادة تفصيل تلك الملامح العامة مع إضافة بعض الملامح الجزئية التي يتميز بها هذا الشاعر أو ذاك[72].

وأما في تأريخه للعصر العباسي الأول فهو يتابع التحولات التي طرأت على نمطي الغزل، ويرى أن تيار الغزل الصريح كان أكثر انتشارا، ويعلل ذلك بانتشار دور النخاسة وما كانت تمتلئ به من جوارٍ يَعُدْنَ إلى أصول مختلفة غير عربية. وغلبة الشعراء من الموالي (الذين نبذوا التقاليد الخلقية الإسلامية والعربية، إما بعامل الزندقة والشعوبية. وإما بعامل الترف وما ينتشر معه من فساد الأخلاق)[73]. ويجعل ضيف من هذين العاملين تفسيرا لما طرأ على الغزل الصريح من تحول على أيدي مطيع بن إياس، وأبي نواس، وبشار، ونظرائهم من الشعراء العباسيين الذين (خرجوا عن كل حشمة ووقار خروجا يشبه أن يكون ثورة، بل هو ثورة حقيقية، فهم يتحدثون في غزلهم عن غرائزهم النوعية في غير تعفف ولا حياء ولا كرامة، وقد استحدث كثيرون منهم - باستثناء بشار - ضربا جديدا من هذا الغزل الصريح. وهو الغزل بالغلمان، وهو يصور ما انتهت إليه حياتهم من الفساد لكثرة الرقيق، وقد أطلقوا لأنفسهم فيه العنان لا يروعون ولا يستحون)[74]. وإذا كان "الغزل العفيف" أو "العذري" - وكلاهما تعبيران استخدمهما ضيف في تأريخه للغزل العباسي - قد استمر قائما في موازاة مع ذلك الغزل الصريح فإنه - فيما يراه ضيف محتكما في ذلك إلى التأثير الوجداني الذي يتركه الغزل عليه - (قد أخذ يضيق مجراه، لأنه لا يبلغ من التأثير في النفس والقلب ما يبلغه الغزل العفيف الأموي، وكأنما أفسدت الحضارة هذا الفن، فإذا هو يجري فيه التكلف ولا يكاد يؤثر في العاطفة والشعور إلا قليلا)[75].

وإذا كان ضيف قد بيّن أن الحدود بين هذين النمطين لم تكن فاصلة بدليل أن لدى شعراء "الغزل الصريح" أشعارا تمتلك بعض السمات المضمونية للغزل العفيف، فإنه حدد للغزل بنوعيه خمسة خصائص تتمثل في تشعيب المعاني وتحليلها واستنباطها، وتصوير الحس "المترف الدقيق" والشعور "الرقيق المرهف"، وكثرة استخدام "العبارات اللينة"، وشيوع الأوزان القصيرة والمجزوءة والتحوير في الأوزان القديمة والتجديد في القوافي، وشيوع "الظرف والرقة"، نتيجة وجود الجواري اللائي كن يُحْسِنَّ نظم الشعر والتراسل به[76].

ويبدو لمن يتابع تأريخ ضيف للغزل فيما بعد العصر العباسي الأول أنه كان يركز على عرض النماذج الشعرية من ناحية، والوقوف عند الظواهر التي يرى أنها قد جدّتْ عليه من ناحية أخرى، ففي تناوله للغزل في العصر العباسي الثاني عرض موسع لكثير من الأشعار التي تكشف

عن بقاء نمطي الغزل، ولكن الإضافة التي يُدخلها ضيف على تأريخه لظاهرة الغزل تتمثل في تقديمه ترجمة للشاعرة "فضل" بوصفها مبرّزة في الغزل[٧٧]. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يقدم فيها ضيف - في كل أجزاء سلسلته وموضوعات الأدب أيضا - ترجمة لأديبة، وأما في "عصر الدول والإمارات" ففي الجزء الخاص بالجزيرة والعراق وإيران يركز ضيف - في تناوله للعراق - على "الغزل البدوي الطاهر الملتاع" عند المتنبي والشريف الرضي الذي "يحاكي" بعض عناصر الغزل العذري، والذي وازاه "الغزل الصوفي". وقد التقى الغزلان مما أدى إلى ظهور ما يسميه ضيف بأنه "الشعر الوجداني الصافي" الذي يكتظ (بالشوق والوجد والحب المبرح الذي يستأثر بالقلوب والأفئدة)[٧٨]. وفي مقابل ذلك يرصد شوقي ضيف استمرار الغزلين الصريح والعذري في بيئة إيران ولكنه يلحظ أن كثيرا من الغزل العذري (كان يصوغه العلماء والفقهاء صورة لطهارة نفوسهم ونقائها وما يتجشمون في الحب من آلام دون أن يشوب تفكيرهم شيء من الغريزة النوعية، فقد تساموا عن الحس وكل ما يتصل بالحس)[٧٩].

ومن الملاحظ أن المنحى التفسيري أحيانا ما كان يغيب عن دراسة ضيف للغزل على نحو ما يلاحظ القارئ من غياب شعر الغزل وشعراء الغزل عن بيئة الجزيرة العربية دون أي يكون ذلك موضعا لتساؤل ضيف أو لتعليلاته[٨٠].

وإذا كانت مصر قد عرفت فيما يؤكد ضيف شعر "الغزل الوجداني الصافي" على أيدي شعراء من أمثال ابن سناء المُلْك وابن النبيه وغيرهما فإن ذلك الغزل كان يلتقي بالغزل الصوفي، من ناحية، ويتأثر، من ناحية أخرى، بما يسميه ضيف "الروح المصرية " أو "الروح القاهرية المصرية" التي تتصف - فيما يرى - "بالرقة" و"الدماثة" و"خفة الظل" و"اللطف" وفي تصوير الشاعر "على طبيعتها" دون اللجوء إلى وسائل "التصنع"[٨١]. (وغني عن التقييم ملاحظة أن مثل هذه التعبيرات التي استخدمها ضيف دالة على احتكامه إلى "الوجدان الخالص" فكان أن قدم أحكاما انطباعية "خالصة" في تقييم الغزل المصري الوسيط،ومن الملاحظ أن هذه التعبيرات وما يرتبط بها من أحكام انطباعية ترددت - وما تزال تتردد - في دراسات المحدثين لأدب مصر الإسلامية).

وثمة بعض الإضافات التي قدمها ضيف لتناوله لشعر الغزل في البيئات العربية الأخرى في "عصر الدول والإمارات" على نحو ما يبدو في الجزء الخاص بالأندلس[٨٢].

(٥/٣)

شكلت تراجم الأدباء مسارا أساسيا من مسارات دراسة تاريخ الأدب عند شوقي ضيف، وتعكس طرائقه في كتابة التراجم كثيرا من المفاهيم التي استند إليها منظوره إلى تاريخ الأدب ودور الأدباء، لاسيما من كانوا من كبار الأدباء أو من أعلامهم، في التأثير في تشكيل تاريخ الأدب أو بلورة اتجاهاته ومدارسه، كما أن هذه التراجم كانت مجالا تتجلى فيه العمليات التي اتكأ عليها في كتابة تاريخ العصر وفي دراسة الأغراض الشعرية والنثرية. ويمكن أن نتخذ من تراجم "أعلام الشعراء" التي قدمها ضيف في العصرين العباسي الأول والثاني[٨٣] عينة نركز عليها دراستنا، لأن تأريخ ضيف يكشف عن نظرة تجعل منهما أعلى مراحل "ازدهار" الأدب العربي القديم والوسيط .

هناك إطاران غالبان يسودان في تراجم شوقي ضيف ينصب أولهما على تقديم الملامح التاريخية للشخصية التي تدور حولها الترجمة، على حين يتصل ثانيهما بتقديم الإنتاج الأدبي لها تقديما يجمع بين الوصف والتصنيف والتقويم الذي يتجلى في بيان الشخصية الفنية للمترجم له. وسواء كان ضيف مؤرخ الأدب بصدد صياغة أي من هذين الإطارين فهو يعتمد - بصفة أساسية - على إنتاج الأديب يستنطقه أحداث حياته وعلاقاته بمن يحيطون به، كما يعتمد على ما رُوِيَ عنه من أخبار في المصادر العربية القَرْوَسْطية. ويجعل من دراسات المحدثين مصدرا من المصادر التي يناقش، أحيانا، ما طرحته من آراء بصدد الشخصية التي يترجم لها.

وفي الإطار الأول يتتبع ضيف الشخصية من المولد إلى الوفاة، ولكن المولد لم يكن يمثل نقطة البداية في كثير من الحالات، فكثيرا ما كان ضيف يتناول حياة الوالدين ـ من حيث النشأة والانتماء أو الولاء القبلي أو الحرفة ـ طالما أنه يرى أن أيا من جوانبها كان له تأثيره على الشخصية. وبين نقطتي البداية والنهاية يتابع ضيف وصف مراحل حياة الشخصية المترجم لها، فيتناول جوانب النشأة والتعلم والحرفة والعلاقات الاجتماعية والأسرية، معتمدا في ذلك على المرويات التي تقدمها المصادر العربية، فإن لم يجد فيها ما يوفي الغرض فإنه يلجأ إلى الافتراض المبني على الإفادة من المعلومات المتاحة عن هذا الجانب من العصر على نحو ما يبدو ـ على سبيل التمثيل ـ في حديثه عن المعارف التي تثقف بها الأدباء المترجم لهم.

لم يكن رسم شخصيات المترجم لهم من الأدباء ـ عبر ذلك الإطار ـ مجرد تنظيم لكمٍّ من المعلومات التي وجدها ضيف في مصادره، بل كان إعادة بناء لهذه الشخصيات، وذلك ما يتضح من خلال استخلاصنا لنمطين رئيسيين رسمهما ضيف في تراجمه، فهناك نمط الشخصيات التي تبدو "بسيطة" التركيب لا تنطوي على عناصر متصارعة تجعلها تضطرب بين نزعات متعارضة أو تيارات متضاربة. خطوطها مستقيمة سواء كانت رأسية أو أفقية. قد تبرز فيها خصيصة أو سمة نفسية ما لكنها تظل أقرب إلى تحقيق التوازن "السلوكي" في حياتها. وتندرج في إطار هذا النمط شخصيات أبي تمام والبحتري وعلي بن الجهم والصنوبري. وثمة نمط آخر لشخصيات منطوية على نوازع مترابطة ومتداخلة من جانب، أو متناقضة ومتصارعة من جانب آخر مما يجعلها تنشد بقوة في تيارات العصر السائدة والمتلاطمة، فتتحول إلى مرايا عاكسة لبعض اتجاهات عصرها الكبرى ـ فكريا وفنيا ـ ومن ثم يسعى ضيف مؤرخ الأدب إلى القيام بعملية تفسير لما شكل هذه الشخصيات كاشفا عن تفاعل العوامل التي كونتها، على نحو ما يبدو في تفسيره لشخصيات بشار وأبي نواس من العصر العباسي الأول، وابن الرومي وابن المعتز من العصر العباسي الثاني(٨٤)؛ ففي تفسيره لشخصية بشار بن برد استعرض العوامل التي أثرت فيها ثم قرر أن (طبيعة بشار لم تكن بسيطة ولا ساذجة، بل كانت معقدة، فقد كان فارسي الأصل، وورث عن الفرس حدة في المزاج، ونشأ قِنًّا ابنَ قِنّ، ووُلد أعمى لا يبصر. و كان لذلك يحس بغير قليل من المرارة، وضاعفها في نفسه فقر أسرته وتخلفها في المجتمع. وقد رُبي في مهد عربي، فأتقن العربية وتمثل سليقتها بكل مقوماتها. وسرعان ما أخذ يختلف إلى حلقات المتكلمين بالمسجد الجامع يستمع إلى محاوراتهم لأصحاب الملل والنحل والأهواء المختلفة. وليس من ريب في أنه اطلع على ما نقله ابن المقفع إلى العربية من الآداب الفارسية وغير الفارسية ومن الآراء المزدكية والمانوية. وكان ذلك كله سببا في أن يحدث تشويش في فكره وأن تمتلئ نفسه بالشك والحيرة، ولم يستطع الخلوص من ذلك فتحول زنديقا يبغض الدين الحنيف، حتى إذا نجحت الثورة العباسية تحول شعوبيا يبغض العرب والعروبة. وكانت بيئته تكتظ بالجواري والقيان ممن لا يعصمهن من الغواية دين ولا عرف، فاختلط بهن، وتغزل فيهن غزلا حسيا، وربما دفعه فقد بصره إلى ذلك من بعض الوجوه، إذ الضرير لا يرى الجمال ببصره، وإنما يحسه بلمسه ويده. ويتسع جشعه الجسدي، حتى ليصبح غزله، في بعض جوانبه ضربا من صياح الغريزة النوعية الذي ينبو عن الذوق)(٨٥).

ويتبدى هذا المنحى الجامع بين التحليل والتركيب لدى ضيف في تفسيره لشخصية أبي نواس؛ فبعد استعرضه لوقائع مختلفة لحياة أبي نواس من مولده إلى وفاته يصل إلى أن (عناصر كثيرة اشتركت في تكوين طبيعة أبي نواس، فقد كان فارسيا حاد المزاج وثقف كل الثقافات التي عاصرها من عربية وإسلامية ومن هندية وفارسية ويونانية ومن مجوسية ويهودية ونصرانية، وغرق في حضارة عصره المادية وفي آثامها وخطاياها، تدفعه إلى ذلك أزمته النفسية العنيفة إزاء سيرة أمه المنحرفة وكأنما اتخذ من المجون والفسق أداة، بل ملجأ، للهروب من أزمته ومن هموم الحياة

وأحزانها، وتردى في أسوأ صور المجون ونقصد غزله الشاذ بالغلمان. ونراه أحيانا يعلن تمردا وإلحادا في الدين، ولكنه إلحاد عابر، لا إلحاد عقيدة كإلحاد بشار، فقد كان بشار زنديقا، وكان يظهر زندقته حين لا يخشى على نفسه، ويبطنها حين يأخذه الخوف، أما أبو نواس فلم يكن يعتنق الزندقة إنما كان يعتنق المجون، ويتعبد لملاذّ الحضارة التي عاشها، فصاح بالدين الحنيف كأنه يرى فيه عائقا عن خمره ومجونه وإثمه. وهو من هذه الناحية مضطرب أشد الاضطراب تارة يعلن دهريته وأنه لا يؤمن ببعث ولا نشور، وتارة يعلن أنه مؤمن عاص، وأنه على الرغم من جهره بعصيانه وفسقه يعتمد على عفو الله ومغفرته (......). ولابد أن نلاحظ مع ذلك كله عنصرا مهما في مزاجه هو عنصر التندير والميل إلى العبث، ولعل ذلك هو الذي جره إلى صياح كثير في وجه الدين الحنيف، وكان إذا تلومه بعض معاصريه قال: "والله ما أدين غير الإسلام ولكن ربما نزا بي المجون حتى أتناول العظائم"، وهو بذلك يعترف أن جمهور هذا الصياح إنما كان ينظمه في أثناء معاقرته الخمر هزلا و تعابثا ومجانة، ومن أجل ذلك ترددت نبراته في خمرياته، إذ نراه في ثناياها يهاجم الدين أو يهاجم العرب ووقوف شعرائهم على الأطلال، حتى إذا صحا وعادت إليه يقظته أوقف ثورته على الدين والعرب جميعا ومضى يقدم لمدائحه بوصف الأطلال وبكاء الديار ونعت الرحلة في الصحراء على ناقته أو بعيره)(٨٦).

وبقدر ما يكشف هذان النموذجان عما تنطوي عليه تفسيرات ضيف للشخصيات "المركبة" من ارتكان إلى تفاعل مجموعة من العوامل الاجتماعية والذاتية التي شكلت تلك الشخصيات، فلعل من الضروري أن نسجل أن هذه التفسيرات تختلف عن التأويلات التي تعتمد على بعض منجزات علم النفس، على نحو ما يتجلى في تأويل محمد النويهي لشخصيتي بشار وأبي نواس في النصف الأول من خمسينيات القرن العشرين(٨٧) اعتمادا على بعض منجزات علم النفس التحليلي، بل إن غياب دراستي النويهي عن درس ضيف لشخصيتي بشار وأبي نواس قد يكون دالا على نفور ضيف من "التأويل" في رسم صورة الشخصية الأدبية.

لم يكن الإطار الأول من إطارَيْ رسم الشخصية في علاقته بالإطار الثاني عند ضيف سوى وسيلة تفسيرية تضيء الإطار الثاني الذي يُعنى فيه ضيف بدراسة إنتاج الأديب، وهو يبنيه على تناول الأغراض التي أبدع فيها، ومن الملاحظ أن ضيف كان يرتب هذه الأغراض تبعا لشيوعها في الشعر العربي الوسيط ثم تبعا لما بدا فيه تفوق الشاعر المترجم له، ولذا كان المدح وما يتصل به من أغراض فرعية في مقدمة الأغراض التي يدرسها ضيف، تتلوه الأغراض ذات الوظائف الاجتماعية المباشرة كالرثاء والهجاء، ثم الأغراض الذاتية كالغزل والخمريات وغيرها. وهو في تناوله لكل تلك الأغراض يراوح بين الوصف، والتمثيل بنماذج مختلفة، والتقويم الذي يقوم على جمعه بين أحكامه الانطباعية وأحكام النقاد العرب القَرْوَسْطيين. وتسرى في ذلك التقويم مقارنات يقيمها ضيف بين أدب الشخصية المترجم لها وآداب السابقين ممن كتبوا في ذات الأغراض التي أبدع الأديب المترجم له فيها.

(٦)

كان مشروع كتابة تاريخ الأدب العربي عند شوقي ضيف بلورة لكل الجهود التي قدمها الرواد المحدثون من دارسي الأدب العربي ونقاده من ناحية، وإفادة محدودة من عدد من التنظيرات التي تبلورت في إطار النقد الأوربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين من ناحية ثانية، وإفادة من كثير من دراسات المستشرقين حول الأدب العربي وتحاورًا معها من ناحية ثالثة، واستيعابا لجهود النقد العربي الوسيط في تقويم النصوص الأدبية من ناحية رابعة. وبقدر ما كان تنوع هذه المنطلقات يمنح ضيف ـ بوصفه مؤرخا لأدب ذي وجود ممتد زمانيا ومتسع مكانيا ـ إمكانات المراوحة بين معالجة الظاهرة العامة أو الفردية من عدة زوايا أو الاتكاء

على عنصر بعينه في تلك المعالجة - فإنه كان سبيلا يفضي إلى تمكين "التوفيقية" بوصفها "نهجا" قادرا على إنتاج تاريخ ذي شمولية للأدب العربي القديم والوسيط. ورغم كل ما انطوى عليه مشروع تأريخ الأدب العربي عند شوقي ضيف على "عناصر سلبية" أشرنا إلى عدد منها في الفقرات السابقة فمن المؤكد أن هذا المشروع ما يزال قادرا على البقاء لفترة طويلة في مجال الثقافة العربية المعاصرة بما يحمله من مقومات إيجابية، ولأن مختلف الاتجاهات التي تتابعت وتعاصرت وتجاورت، منذ الثلاثينيات وما بعدها، على ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر. لم يستطع أصحابها أن يقدموا "مشروعا" لدراسة تاريخ الأدب العربي وكل ما قدموه يمضي إما في اتجاه "الدعوات" و"الاقتراحات" العامة، وإما في اتجاه الدعوات المطبقة على موضوعات بعينها، ولعل كل تلك الدعوات يمكن أن تكون "بدايات" ونقاط انطلاق نحو كتابات مختلفة لتاريخ الأدب العربي القديم والوسيط، ولكن تحقيق ذلك يتطلب نوعا من العمل الجماعي لبلورة تلك المشروعات. ومن هذه الزاوية يكتسب مشروع تاريخ الأدب العربي عند ضيف احتراما هائلا فقد استطاع ضيف وحده أن يحمل، لمدة ما يقرب من أربعة عقود، عبء ذلك العمل الذي يتطلب فِرَقًا من الدارسين لإنجازه.

الهوامش:

(١) حول هذه المقالات وأهميتها انظر الببليوجرافيا المنشورة في هذا العدد .

(٢) صدرت الطبعة في كتاب واحد يتضمن قسمين منفصلين أولهما لمصر وثانيهما للشام. وفي الطبعات التالية جعل ضيف كل قسم كتابا مستقلا، انظر الببليوجرافيا المنشورة في هذا العدد.

(٣) انظر: جابر عصفور: أستاذي شوقي ضيف. جريدة البيان. عدد ٢١ يوليو ٢٠٠٢. والمقال منشور في موقع الجريدة على شبكة المعلومات الدولية : http://www.albayan.co.ae

(٤) انظر: شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي: الطبعة العاشرة، دار المعارف، ١٩٨١.

(٥) شوقي ضيف: البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مناهجه: الطبعة الخامسة، دار المعارف، ١٩٨٣، ص ٣٩.

(٦) ارتبطت نشأة المفاهيم الحديثة لعلم تاريخ الأدب في الثقافة الأوربية بتبلور فلسفات التاريخ الحديثة في القرن التاسع عشر الذي عرف بقرن التاريخ، ونتيجة ذلك التبلور نهضت الدراسات التاريخية الساعية إلى كتابة تواريخ المجالات المعرفية والأنشطة الإنسانية المختلفة: وسعى المستشرقون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى الإفادة من المناهج والمفاهيم الحديثة في كتابة "التاريخ الشامل" للأدب العربي القديم والوسيط، فكانت دراسة "بروكلمان" البداية التي تلتها دراسات "نيكلسون": و"هوارد"، و"جيب"، وغيرهم. وعن طريق الاحتكاك بالثقافة الأوربية وبدراسات المستشرقين التفت الدارسون العرب - في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر - إلى أهمية دراسة تاريخ الأدب العربي القديم والوسيط على غرار ما فعل المستشرقون. أما التراث العربي فقد عرف أنماطا من الكتابات التي أرخت للأدب أو للأدباء، من منظورات جزئية أو تخصصية على نحو ما نجد في كتب الطبقات وكتب التراجم التي تقدم - فيما نرى - مادة مفيدة للتعرف على عديد من جوانب حيوات الأدباء والعلماء وغيرهم ممن سجلت هذه الكتب تراجمهم.

(٧) نشير إلى أن الجوانب الأساسية للمفهوم الحديث لتاريخ الأدب في النقد العربي في مرحلة العشرينيات قد تبلورت في هذين الجزءين من "حديث الأربعاء": وتكاد الإضافات التي قدمها طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي" أن تكون مجرد "صياغة أكثر تركيزا" لما قدمه فيهما.

(٨) معظم أجزاء هذه السلسلة تكرر طبعه أكثر من خمس عشرة مرة؛ وهذا يصدق، بصفة خاصة، على الأجزاء الأربعة الأولى: بينما يقل في الأجزاء التالية، كما تشير إلى ذلك بيانات النشر في طبعة دار المعارف التي نعتمد عليها. أما عن حجم تداول كتب ضيف فقد أشارت دراسة متخصصة إلى أن حجم توزيعها وصل إلى ٢٥٠ الف نسخة سنويا في كل الوطن العربي، وبالطبع يصدق هذا - أكثر ما يصدق - على سلسلة تاريخ الأدب العربي. انظر: محمد عدنان سالم: قراصنة النشر يشهرون سلاح السعر الأرخص للسطو على أي عمل إبداعي، جريدة

تشرين "السورية"، عدد ١٩ فبراير ٢٠٠٢، والمقال منشور على الموقع التالي بشبكة المعلومات الدولية:
http://www.arabpip.org

(٩) شوقي ضيف: العصر الجاهلي،الطبعة الثامنة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٧.

(١٠) العصر الجاهلي، ص ١٠.

(١١) انظر: طه حسين، في الأدب الجاهلي، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ـ ص ٣٣ ـ ٣٤.

(١٢) من الواضح أن القراءة النقدية لمفهوم شوقي ضيف عن تاريخ الأدب تستطيع أن تجد عددا من العناصر الكاشفة عن مفهوم التاريخ لدى ضيف، ومن هذه العناصر البحث عن أصول الظواهر وجذورها، ودراسة التحولات التي تعتريها، وردّ هذه التحولات إلى عوامل متعددة تتراوح بين أن تكون اجتماعية أو ثقافية.

(١٣) العصر الجاهلي، ص ٥ من المقدمة.

(١٤) العصر الجاهلي، ص ١١.

(١٥) انظر: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٤، والفن ومذاهبه في النثر العربي، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٣.

(١٦) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ـ ص ١٣ ـ ١٤.

(١٧) انظر: شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، الطبعة السادسة عشرة، دار المعارف، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٦٧، ٣٨٢. ويكرر ضيف وصفه لشعراء المجون من ذوي الأصول الفارسية بأنهم ورثوا "حدة المزاج" الفارسي، انظر على سبيل المثال ترجمته لكل من بشار بن برد وأبي نواس، ص ـ ص ٢٠١ ـ ٢١٩؛ ٢٢٠ ـ ٢٣٦.

(١٨) من المعروف أن عددا من المستشرقين قد فسروا غياب الأشكال القصصية عن الأدب العربي بكون الجنس السامي لا يمتلك أبناؤه مخيلة خالقة، ولعل أشهر من تبني هذا الرأي منهم المستشرق الفرنسي "إرنست رينان" (١٨٢٣ ـ ١٨٩٣)، وقد انتقلت هذه الرؤية إلى النقد العربي في العقدين الأولين من القرن العشرين خاصة، على نحو ما يبدو في تفسير العقاد لافتقار الأدب السامي، والعربي بالطبع، للشعر القصصي، انظر مقدمته لديوان "لآلئ الأفكار" لعبد الرحمن شكري، طبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٦. وقد صدر الديوان عام ١٩١٣.

(١٩) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، طبعة دار المعارف، ١٩٨٤، ص ٦ من المقدمة، وانظر شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية، العراق، إيران، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٦ من المقدمة.

(٢٠) عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية ـ العراق ـ إيران، ص ٦ من المقدمة، وانظر الأمثلة التي يقدمها ضيف لتلك الظاهرة في الصفحة ذاتها، وانظر أيضا ص ـ ص ٦ ـ ٧، من عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، مرجع سابق.

(٢١) انظر دراسته: وحدة التراث العربي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠،ص ـ ص ٩ ـ ١٧، وقد أعاد نشرها في كتابه: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ـ ص ٩ ـ ٨٠.

(٢٢) انظر المواضع التالية التي وردت فيها هذه الآراء:

ـ العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١٣، وقد ورد الحديث عن تطور المقامة من الأرجوزة في سياق بيان أهمية الاستفادة من نظرية "برونتيير" في التطور.

ـ العصر الإسلامي، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ـ ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨. وانظر أيضا: العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص ـ ص ١٩٣ ـ ١٩٦.

ـ عصر الدول والإمارات: الأندلس، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٩، ص ـ ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٢٣) انظر. العصر العباسي الأول ص ـ ص ١٤٧ ـ ٢٠٠، حيث يتناول ضيف الجوانب المشار إليها في المتن.

(٢٤) انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ـ ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢.

(٢٥) انظر: العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص ـ ص ٤٤ ـ ٨٢، وانظر أيضا العصر العباسي الثاني، طبعة دار المعارف، ١٩٩٤، ص ـ ص ٥٣ ـ ١٠٣.

(٢٦) انظر: العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص ـ ص ٨٣ ـ ٨٨.

(٢٧) العصر العباسي الأول، ص ـ ص ٢١٧ ـ ٢١٨.

(٢٨) عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية ـ العراق ـ إيرا، ، مرجع سابق، ص ٤٠٤.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٤٠٥.

(٣٠) انظر تناوله لشعراء "الدعوة الإسماعيلية" في مصر في: عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، مرجع سابق، ص ـ ص ٢٣٩ ـ ٢٥٣. وانظر تناوله لشعراء "الدعوة الإسماعيلية في الجزيرة العربية، عصر الدول والإمارات: الجزيرة ـ العراق ـ إيران، ص ـ ص ١٤٤ ـ ١٥٧.

(٣١) انظر: العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص ـ ص ١٧٦ ـ ١٨٢.

(٣٢) انظر المرجع السابق، ص ـ ص ٢٤٤ ـ ٢٤٧، ٢٧٦ ـ ٢٨٠، ٣٠٥ ـ ٣٠٦، ٣٣٩ ـ ٣٤٧، حيث يستعرض دواوين امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير، ثم الأعشى، على التوالي ليحدد الصحيح من المنتحل من أشعار كل منهم قبل أن يأخذ في دراسة الأشعار.

(٣٣) للتعرف على تقسيمات تاريخ الأدب العربي عند جورجي زيدان وأحمد حسن الزيات وبروكلمان انظر:

- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية،الجزء الأول، دار الهلال، ١٩٥٧، ص ٢٣.
- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، الطبعة الخامسة والعشرين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٩.
- بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، الجزء الأول، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ص ـ ص ٣٦ ـ ٣٨.

(٣٤) هناك فرضية مهمة طرحها سليمان العطار لتصحيح المنظور السائد عن بداية الأدب العربي في العصر الجاهلي، انظر كتابه: مقدمة في تاريخ الأدب العربي: دراسة في بنية العقل العربي، الطبعة الأولى، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ٢٠٠٢، لاسيما ص ـ ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٣٥) لم يبرر ضيف هذا الوضع رغم أنه لا صلة جغرافية أو تاريخية بين السودان وباقي البهنات: الموضوعة معه في نفس الجزء، انظر: شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات: الجزائر ـ المغرب الأقصى ـ موريتانيا ـ السودان، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥.

(٣٦) مراجعة أية ترجمة من التراجم التي قدمها ضيف لكبار الشعراء في أي جزء من أجزاء سلسلته كاشفة عن تواتر المرويات الواردة في مصادر الأدب العربي القديم والوسيط.

(٣٧) انظر: عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، ص ـ ص ١٧٩ ـ ١٨٢، ٦١٧ ـ ٦١٨. وانظر أيضا: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ـ ص ١٥٥ ـ ١٦٢، ١٦٨ ـ ١٧١.

(٣٨) انظر تناوله لأعلام الشعراء في العصرين العباسي الأول والثاني على النحو التالي:

- العصر العباسي الأول، ص ـ ص ٢٠١ ـ ٢٨٩.
- العصر العباسي الثاني، ص ـ ص ٢٥٥ ـ ٣٦٨.

(٣٩) انظر: عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، ص ٦٨٣.

(٤٠) عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، مرجع سابق، ص ٨٢٢.

(٤١) انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ـ ص ٤٤٨ ـ ٤٥٨.

(٤٢) عصر الدول والإمارات: مصر ـ الشام، ص ٤٧٨.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٤٧٨.

(٤٤) حول الطبائع السردية لرسالة الغفران، والتوابع والزوابع، انظر تحليل ألفت الروبي في كتابها: بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليه ٢٠٠١، فصل "تحول الرسالة وبزوغ شكل

قصصي في رسالة الغفران" ص - ص ٧١ - ١١٨. وفصل "تشكل النوع القصصي: قراءة في رسالة التوابع والزوابع" ص - ص ١٥ - ٧٠.

(٤٥) انظر: شكري عياد: فن الخبر في تراثنا العربي، فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني ١٩٨٢.

(٤٦) بدأت منذ بداية سبعينيات القرن العشرين حركة دراسة نصوص النثر العربي القديم بالاستفادة من اتجاهات نظريات السرد في النقد الأوربي، ولكن هذه الحركة نشطت في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، وأثمرت مجموعة من الدراسات المتميزة منها:

- حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب، تونس ١٩٩٣(وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام ١٩٧٥).

- عبد الله إبراهيم: السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٠ (الطبعة الأولى في عام ١٩٩٢).

- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، كلية الآداب - منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨.

فضلا عن دراستَيْ شكري عياد وألفت الروبي المشار إليهما في الهامش السابق.

(٤٧) انظر: عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية - العراق - إيران، ص - ص ٦٤١ - ٦٤٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٦٤٣.

(٤٩) المرجع السابق، ص ٦٤٣.

(٥٠) انظر: عصر الدول والإمارات: مصر- الشام، ص - ص ٤٨٢ - ٤٨٨.

(٥١) البحث الأدبي، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٥٢) البحث الأدبي، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٥٣) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣.

(٥٤) عصر الدول والإمارات: مصر - الشام، مرجع سابق، ص - ص ١٩٦ - ١٩٧.

(٥٥) عصر الدول والإمارات: مصر - الشام، ص ٢٦٠.

(٥٦) المرجع السابق، ص ٤١٤.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٢٦٦.

(٥٨) المرجع السابق، ص ١٨٠.

(٥٩) انظر: طه حسين: في الأدب الجاهلي، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص - ص ٥٠ - ٥١.

(٦٠) انظر دراسة "ليو شبتسر": علم اللغة وتاريخ الأدب، ترجمة شكري عياد ضمن كتابه: اتجاهات البحث الأسلوبي، الطبعة الثالثة، أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ٦١.

(٦١) عصر الدول والإمارات: مصر - الشام: ص ٦٨٣.

(٦٢) انظر: العصر الجاهلي، ص - ص ٢١٢ - ٢١٤.

(٦٣) المرجع السابق، ص ٢١٢.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٢١٤.

(٦٥) المرجع السابق، ص ٢١٤.

(٦٦) انظر: العصر الجاهلي، ص - ص ٢١٩ - ٢٢٥، ٢٢٦ - ٢٣١.

(٦٧) يمكن القول إن تناول ضيف يغلب عليه الوصف، والتعميم.

(٦٨) العصر الإسلامي، ص ٣٥٩.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٣٥٩.

(٧٠) انظر: العصر الإسلامي، ص - ص ٣٦٠ - ٣٦٢، وانظر أيضا ص - ص ٣٦٤ - ٣٦٩ حيث يقدم ترجمتي قيس بن ذريح وجميل بثينة.

(٧١) العصر الإسلامي، ص ٣٤٨، وانظر تفصيل الملامح المشار إليها في المتن ص - ص ٣٤٧ - ٣٤٨.

(٧٢) انظر. على سبيل المثال، ترجمته لعمر بن أبي ربيعة، ص - ص ٣٤٩ - ٣٥٤.

(٧٣) العصر العباسي الأول، ص ٣٧٠.

(٧٤) المرجع السابق، ص - ص ٣٧٠ - ٣٧١.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٣٧٢.

(٧٦) انظر المرجع السابق، ص - ص ٣٧٣ - ٣٧٥.

(٧٧) انظر: العصر العباسي الثاني، ص - ص ٤٥٦ - ٤٥٨.

(٧٨) عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية - العراق - إيران؛ ص ٣٨٧.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٦٠٥.

(٨٠) انظر المرجع السابق، ص ٩٦، ٩٧، ٩٨ حيث يشير ضيف - في ثنايا عرضه لحركة الشعر بالجزيرة العربية - إلى بعض أشعار الغزل.

(٨١) انظر: عصر الدول والإمارات: مصر - الشام، ص - ص ٢٥٧ - ٢٧٠، حيث تتردد هذه الأوصاف.

(٨٢) تناول ضيف محاولات الإضافة التي قام بها شعراء الأندلس على مستوى الجوانب الجزئية، كما تناول بإيجاز تأثير "الحب الأندلسي العذري أو الروحي النقي" في الأدبين الإسباني والفرنسي، عرض لظاهرة بروز البديع في شعر الغزل الأندلسي، انظر: عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص - ص ٢٥٦ - ٢٧٧.

(٨٣) انظر هذه التراجم في هذين الجزءين على النحو التالي:

- العصر العباسي الأول، ص - ص ٢٠١ - ٢٨٩.

- العصر العباسي الثاني، ص - ص ٢٥٥ - ٣٦٨.

(٨٤) انظر ترجمتهما في ا لعصر العباسي الثاني، ص - ص ٢٩٦ - ٢٢٣،٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٤٦.

(٨٥) العصر العباسي الأول، ص - ص ٢١٧ - ٢١٨.

(٨٦) المرجع السابق، ص - ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

(٨٧) انظر: محمد النويهي:

- شخصية بشار، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥١.

- نفسية أبي نواس، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣.

كتابات شوقي ضيف : ببليوجرافيا وملاحظات

سامي سليمان أحمد

ترصد هذه الببليوجرافيا الكتابات المختلفة التي قدمها شوقي ضيف (١٩١٠ - ٢٠٠٥) الذي ظل يواصل الكتابة في مجالات اللغة والثقافة والأدب العربي بحقوله المختلفة أكثر من سبعة عقود؛ إذ نشر أولى مقالاته في يناير من عام ١٩٣٤، في مجلة "الرسالة"، بينما نُشرت آخر مقالاته بعد وفاته بأقل من شهرين، وهى المقالة التي نشرت في عدد مايو ٢٠٠٥ فى مجلة "الكتب وجهات نظر". وبين هاتين المقالتين اللتين تمثلان نقطتي البداية والنهاية في مسيرة شوقي ضيف تتابعت مقالاته وكتبه التي وضعته في مكان متميز بين دارسي الثقافة العربية؛ فهو الدارس، والناقد، والمؤرخ الأدبي، واللغوي، والمحقق، وكاتب الدراسات الإسلامية، فضلا عن كونه معلما وأستاذا جامعيا لأجيال من مدرسي الأدب العربي ودارسيه على امتداد الوطن العربي وفي كثير من البيئات العلمية خارج الوطن العربي والعالم الإسلامي، ومجمعيا نشطا سواء في مشاركاته في لجان مجمع اللغة العربية بالقاهرة أو في توجيهه العمل المجمعي منذ حمل عبء رئاسة المجمع، في عام ١٩٩٦، خلفا للعالم الجليل إبراهيم بيومي مدكور.

وتنقسم هذه الببليوجرافيا إلى قسمين يضم أولهما الكتب، وقد صنفناها وفقًا لمجالاتها البحثية، بينما يضم ثانيهما ثبتًا بمقالات شوقي ضيف التي نشرها في الدوريات المختلفة، ولعلها المرة الأولى - فيما نعلم - التي يتم فيها الرصد الببليوجرافي لتلك المقالات، ولهذا أهميته التي سنشير إليها في الملاحظات المتصلة بهذه الكتابات والتي سنقدمها فيما بعد. ومن الأمانة العلمية أن نشير إلى إفادتنا من الببليوجرافيا التي نشرها طه وادي لكتب شوقي ضيف وذلك في مقاله الذي قدم به لكتاب "شوقي ضيف: سيرة وتحية"[1]. كما أفدنا من ببليوجرافيا مجلة "الثقافة" التي أعدها محمد الجوادي[2] في تتبع مقالات شوقي ضيف المنشورة في مجلة "الثقافة".

ونشير إلى أن هذه الببليوجرافيا لا تتضمن المقدمات التي كتبها شوقي ضيف لعدد من الكتب التي أصدرها بعض تلاميذه أو تلامذة تلاميذه[3]، كما أنها ستخلو من عدد من المقالات التي قدمها ضيف في مناسبات استقبال بعض الأعضاء الجدد في مجمع اللغة العربية، وكذا مقالاته في تأبين بعض الراحلين من أعضاء المجمع، وهذه المقالات منشورة في مجلة المجمع.

وقد حرصنا على العودة إلى الطبعات الأولى من كتب ضيف لإثبات تواريخ طبعاتها، ولما كانت الغالبية العظمى من كتبه المتداولة بين القراء من طبع "دار المعارف" فلم نسجل دار النشر مع تلك الكتب إلا في حالتين، وهما صدور الطبعة الأولى من كتابٍ ما عن غير "دار المعارف"، أو صدور هذا الكتاب أو ذاك من كتبه عن دار نشر أخرى غير "دار المعارف".

(١)

أولا : الكُتب

الدراسات الأدبية ودراسات تاريخ الأدب العربي:

١ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣ (وهو في الأصل رسالته للدكتوراه التي حصل عليها من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة، في عام ١٩٤٣ وكانت بعنوان "الصناعة الفنية وتطورها في الشعر العربي").

٢ - الفن ومذاهبه في النثر العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦.

٣ - التطور والتجديد في الشعر الأموي، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢.

٤ - الشعر الغنائي في المدينة، دار الفكر العربي ١٩٥٣. الشعر الغنائي في مكة، دار الفكر العربي ١٩٥٣ (نُشر الكتابان بعد ذلك معا تحت عنوان "الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية"، وهي الطبعة المتداولة منذ أربعين عاما).

٥ - شوقي شاعر العصر الحديث، ١٩٥٣.

٦ - المقامة، ١٩٥٤.

٧ - ابن زيدون، ١٩٥٤.

٨ - الرثاء، ١٩٥٥.

٩ - الترجمة الشخصية، ١٩٥٦.

١٠ - الرحلات، ١٩٥٦.

١١ - الأدب العربي المعاصر في مصر، ١٩٥٧.

١٢ - الفكاهة في مصر، الطبعة الأولى، دار الهلال، دون تاريخ (١٩٥٨).

١٣ - تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ١٩٦٠.

١٤ - تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، ١٩٦٣.

١٥ - البارودي رائد الشعر الحديث، ١٩٦٤.

١٦ - مع العقاد، ١٩٦٤.

١٧ - تاريخ الأب العربي: العصر العباسي الأول، ١٩٦٦.

١٨ - البطولة في الشعر العربي، ١٩٦٩.

١٩ - تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، ١٩٧٣.

٢٠ - الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ١٩٧٧.

٢١ - تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية، العراق، إيران)١٩٨٠.

٢٢ - تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (مصر، الشام) ١٩٨٤(في الطبعات التالية انقسم الكتاب إلى جزأين، أحدهما لمصر والآخر للشام).

٢٣ - في التراث والشعر واللغة، ١٩٨٧.

٢٤ - تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الأندلس) ١٩٨٩.

٢٥ - تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (ليبيا، تونس، صقلية) ١٩٩٢.

٢٦ - تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات (الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان) ١٩٩٥.

٢٧ - من المشرق والمغرب: بحوث في الأدب، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٨.

٢٨ - الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٩.

٢٩ - في الشعر والفكاهة في مصر، ١٩٩٩.

٣٠ - عجائب وأساطير، دار الهلال ٢٠٠٤.

الدراسات النقدية والبلاغية:

١ - دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الخانجي، ١٩٥٣.

٢ - النقد، ١٩٥٤.

٣ - في النقد الأدبي، ١٩٦٢.

٤ - البلاغة تطور وتاريخ، ١٩٦٥.

٥ - فصول في الشعر ونقده، ١٩٧١.

٦ - البحث الأدبي، ١٩٧٢.

٧ - في الأدب والنقد، ١٩٩٩.

الكتابة الإبداعية:

١ - معي، الجزء الأول، ١٩٨١.

٢ - معي، الجزء الثاني، ١٩٨٨.

الدراسات اللغوية والنحوية:

١ - المدارس النحوية، ١٩٦٨.

٢ - تجديد النحو، ١٩٨٢.

٣ - مجمع اللغة العربية في خمسين عاما، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٨٤.

٤ - تيسير النحو التعليمي قديما وحديثا مع نهج تجديده، ١٩٨٦.

٥ - تيسيرات لغوية، ١٩٩٠.

٦ - تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، ١٩٩٤.

الدراسات الإسلامية :

١ - سورة الرحمن وسور قصار: عرض ودراسة، ١٩٧١.

٢ - الوجيز في تفسير القرآن الكريم، ١٩٩٣.

٣ - عالمية الإسلام، ١٩٩٦.

٤ ـ الحضارة الإسلامية من القرآن والسنة، ١٩٩٧.
٥ ـ محمد خاتم المرسلين، ٢٠٠٠.
٦ ـ معجزات القرآن ٢٠٠١.
٧ـ القسَم في القرآن، ٢٠٠١.

تحقيق التراث:

١ ـ رسائل الصاحب ابن عباد، صححها وقدم لها: عبد الوهاب عزام وشوقي ضيف، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي ١٩٤٧.
٢ ـ كتاب الرد على النحاة، لابن مضاء القرطبي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي ١٩٤٧.
٣ ـ خريدة القصر وجريدة شعراء العصر، للعماد الأصفهاني (قسم شعراء مصر)، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١.
٤ ـ نقط العروس في تاريخ الخلفاء، لابن حزم، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، ١٩٥١.
٥ ـ المغرب في حلى المغرب، لعلي بن موسى المعروف بابن سعيد الأندلسي، (القسم الأندلسي) الجزء الأول ١٩٥٣، والجزء الثاني ١٩٥٥. (والجزء الأول من القسم الخاص بمصر، بالاشتراك مع: الدكتور زكي محمد حسن والدكتورة سيدة إسماعيل كاشف، وقدم له: الدكتور زكي محمد حسن، جامعة فؤاد الأول ١٩٥٤).
٦ ـ تاريخ آداب اللغة العربية (أربعة أجزاء) تأليف جرجي زيدان، (تعليق ومراجعة)، دار الهلال ١٩٥٧.
٧ ـ السبعة في القراءات، لابن مجاهد، ١٩٧٢ .
٨ ـ الدرر في اختصار المغازي والسير، لابن عبد البر القرطبي، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٦.

ثانيا : المقالات

١ ـ الشعر، مجلة الرسالة، عدد ٦ يناير ١٩٣٤ .
٢ ـ حول الوضوح والغموض، مجلة الرسالة، عدد ٢٧ يناير١٩٣٤ (مناقشة لمقال عباس فضلي خماس المنشور بعدد ٢٣ ديسمبر ١٩٣٣بعنوان "حول الوضوح والغموض").
٣ ـ الشعر، مجلة الرسالة، عدد ٢٧ يناير ١٩٣٤.
٤ ـ رسالة الشعر، مجلة الرسالة، عدد٢٦مارس ١٩٣٤(أعاد ضيف نشر المقالات ٢، ٣، ٤ في كتابه "في التراث والشعر واللغة").
٥ ـ السرقات الشعرية، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ يونيه ١٩٣٩، ص ـ ص ٣٤ ـ ٣٦ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ٨٨ ـ ٩٣).
٦ ـ العربي لا يشعر إلا في بيئته، مجلة الثقافة، عدد ٥مارس ١٩٤٠، ص ـ ص ٣٦ ـ ٣٨.
٧ ـ الوحدة الفنية لا تتكرر، مجلة الثقافة، عدد٢٧ يناير ١٩٤٢، ص ـ ص ١٦ ـ ١٨ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ٨٢ ـ ٨٧).
٨ ـ مذاهبنا الفنية، مجلة الثقافة، عدد ٣ مارس ١٩٤٢، ص ـ ص ١٣ ـ ١٦.
٩ ـ ماهية الألوان الفنية، مجلة الثقافة، عدد ١٩ مايو ١٩٤٢، ص ـ ص ١٩ ـ ٢١ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد " ص ـ ص ٧٦ ـ ٨١) .

١٠ ـ على هامش النقد العربي القديم: أبو الفرج الناقد، مجلة الثقافة، عدد١٨ يناير ١٩٤٤، ص ـ ص ١٧ ـ ١٩ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ١٢٨ ـ ١٣٦، تحت عنوان النقد عند أبي الفرج الأصفهاني) .

١١ ـ على هامش النقد العربي القديم: الرواية الأدبية في الأغاني، مجلة الثقافة، عدد ٨ فبراير ١٩٤٤، ص ـ ص ٩ ـ ١٠.

١٢ ـ بين اللفظ والمعنى، مجلة الثقافة، عدد ١٤ مارس ١٩٤٤، ص ـ ص ١٤ ـ ١٦ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ٦٥ ـ ٧٠).

١٣ ـ ابن رشيق، مجلة الثقافة، عدد ٩مايو ١٩٤٤، ص ـ ص ١٨ ـ ٢٠ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد " ص ـ ص ١٢١ ـ ١٢٧، تحت عنوان كتاب العمدة لابن رشيق).

١٤ ـ على هامش النقد العربي القديم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مجلة الثقافة، عدد ١١ يوليه ١٩٤٤، ص ـ ص ١٢ ـ ١٥.

١٥ ـ على هامش النقد العربي القديم: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مجلة الثقافة، عدد١ أغسطس ١٩٤٤، ص ـ ص ١٤ ـ ١٧ (المقالان ١٤ و١٥ أعاد نشرهما في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ١٣٧ ـ ١٤٨) .

١٦ ـ على هامش الكتب الحديثة: حدائق السحر وحكم قره قوش، مجلة الثقافة عدد٣ إبريل ١٩٤٤، ص ـ ص ٣ إبريل ١٩٤٥، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٥ (عرض لترجمة إبراهيم أمين كتاب رشيد الدين الوطواط "حدائق السحر في دقائق الشعر" وعرض لكتاب عبد اللطيف حمزة).

١٧ ـ على هامش الكتب الحديثة: ظهر الإسلام، مجلة الثقافة، عدد ٨ مايو ١٩٤٥، (عن كتاب أحمد أمين).

١٨ ـ على هامش الكتب الحديثة: الفاروق عمر للدكتور محمد حسين هيكل، مجلة الثقافة، عدد ٥ يونية ١٩٤٥، ص ـ ص ٢٢ ـ ٢٥.

١٩ ـ على هامش الكتب الحديثة: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، مجلة الثقافة، عدد ٢٦ يونيه ١٩٤٥، ص ـ ص ٢٦ ـ ٢٨ (عن كتاب أحمد الشايب).

٢٠ ـ الفكاهة في الشعر المصري(١)، مجلة الثقافة، عدد٤ ديسمبر١٩٤٥، ص ـ ص ١٣ـ ١٦.

٢١ ـ مزاح الرسول، مجلة الثقافة، عدد ١١ديسمبر ١٩٤٥، ص ـ ص ٢٩ ـ ٣٠.

٢٢ ـ الفكاهة في الشعر المصري(٢)، مجلة الثقافة، عدد١٨ ديسمبر١٩٤٥، ص ـ ص٢٠ ـ٢٣.

٢٣ ـ الفكاهة في الشعر المصري(٣)، مجلة الثقافة، عدد ٨ يناير ١٩٤٦، ص ـ ص ١٨ ـ ٢١.

٢٤ ـ الفكاهة في الشعر المصري(٤)، مجلة الثقافة، عدد ٥فبراير ١٩٤٦، ص ـ ص ١٨ ـ ٢١.

٢٥ ـ تاريخ النقائض في الشعر العربي للأستاذ الجليل أحمد الشايب، مجلة الثقافة، عدد ١٢ مارس ١٩٤٦، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٦.

٢٦ ـ في موكب الشمس للدكتور أحمد بدوي، مجلة الثقافة، عدد ٢٣ إبريل ١٩٤٦، ص ـ ص ٢١ ـ ٢٤.

٢٧ ـ من كتب الشرق والغرب: نزهة النفوس ومضحك العبوس، مجلة الكاتب المصري، عدد يوليو ١٩٤٦، ص ـ ص ٣٤٢ ـ ٣٤٧ .

٢٨ ـ من كتب الشرق والغرب: نزهة النفوس ومضحك العبوس، مجلة الكاتب المصري، عدد سبتمبر ١٩٤٦، ص ـ ص ٧٤٠ ـ ٧٤٥ (المقالان ٧٢ و٢٨ أعاد نشرهما في كتابه "الفكاهة في مصر"، ص ـ ص ٨٢ ـ ١٠٦).

٢٩ ـ من كتب الشرق والغرب: كتاب الفاشوش، مجلة الكاتب المصري، عدد نوفمبر ١٩٤٦، ص ـ ص ٣٦١ ـ ٣٦٥ (أعاد نشره في كتابه "الفكاهة في مصر" ص ـ ص ٤٠ ـ ٤٨).

٣٠ ـ خطابة الرسول، مجلة الثقافة، عدد ٢٦ نوفمبر ١٩٤٦، ص ـ ص ١٧ ـ ٢٠.

٣١ ـ من كتب الشرق والغرب: هز القحوف، مجلة الكاتب المصري، عدد يناير ١٩٤٧، ص ـ ص ٧٢٩ ـ ٧٣٤ (أعاد نشرها في كتابه "الفكاهة في مصر" ص ـ ص ١١٠ ـ ١١٩).

٣٢ ـ باب الكتب: معاني الفلسفة للدكتور أحمد فؤاد الأهواني، مجلة الثقافة، عدد ١٣ يناير ١٩٤٨، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢١.

٣٣ ـ شاعر مصري، مجلة الكاتب المصري، عدد فبراير ١٩٤٨، ص ـ ص ١٣٥ ـ ١٣٩ (عن الشاعر الفاطمي الشريف العقيلي).

٣٤ ـ باب الكتب: شعر الحرب في أدب العرب للدكتور زكي المحاسني، مجلة الثقافة، عدد ٣ فبراير ١٩٤٨، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢١.

٣٥ ـ أدبنا العامي، مجلة الثقافة عدد ١٧ فبراير ١٩٤٨، ص ـ ص ١٣ ـ ١٥.

٣٦ ـ ظافر الحداد، مجلة الكاتب المصري،عدد مارس ١٩٤٨، ص ـ ص ٢٤٠ ـ ٢٤٧.

٣٧ ـ المهذب بن الزبير، مجلة الكاتب المصري، عدد إبريل ١٩٤٨، ص ـ ص ٤٣٤ ـ ٤٤٠.

٣٨ ـ ثم غربت الشمس، مجلة الثقافة، عدد ١١ إبريل ١٩٤٩، ص ـ ص ٤١ ـ ٤٢ (عرض ونقد لكتاب سهير القلماوي).

٣٩ ـ نقد الكتب: دراسات في علم النفس الأدبي، تأليف الأستاذ حامد عبد القادر، مجلة الثقافة، عدد ٦ يونيه ١٩٤٩، ص ـ ص ٣٧ ـ ٤٠.

٤٠ ـ نقد الكتب: في الأدب والنقد، تأليف الدكتور محمد مندور، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ يونيه ١٩٤٩، ص ـ ص ٤٣ ـ ٤٦.

٤١ ـ نقد الكتب: أدب الخلفاء الأمويين، تأليف الأستاذ عبد الرزاق حميدة، مجلة الثقافة، عدد ٢٧ يونيه ١٩٤٩، ص ـ ص ٣٥ ـ ٣٧.

٤٢ ـ نقد الكتب: الأصول الفنية للأدب، تأليف الأستاذ عبد الحميد حسن، مجلة الثقافة، عدد ٤ يوليو ١٩٤٩، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٦.

٤٣ ـ نقد الكتب: موسيقى الشعر تأليف الدكتور إبراهيم أنيس، مجلة الثقافة، عدد ١٨ يوليو ١٩٤٩، ص ـ ص ٢٧ ـ ٢٩.

٤٤ ـ نقد الكتب: كتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب البلاغة العربية في دور نشأتها للدكتور سيد نوفل، مجلة الثقافة، عدد ٢٢ أغسطس ١٩٤٩، ص ـ ص ٢٧ ـ ٣٠.

٤٥ ـ نقد الكتب: الحب والكراهية تأليف أحمد فؤاد الأهواني، الحب العذري عند العرب تأليف أحمد عبد الستار الجواري، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ أغسطس ١٩٤٩، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢٢.

٤٦ ـ في النقد الأدبي: بين الواقع والمثال، مجلة الثقافة، عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٤٩، ص ـ ص ٢١ ـ ٢٢.

٤٧ ـ نقد الكتب: (١) كتاب النفس لأرسطوطاليس، ترجمة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني، (٢) أعلام من الشرق والغرب تأليف الأستاذ محمد عبد الغني حسن، مجلة الثقافة، عدد ١٢ ديسمبر ١٩٤٩، ٢ ـ ص ٢٣ ـ ٢٥.

٤٨ ـ أحمد أمين في كتاب "حياتي"، مجلة الثقافة، عدد٢٤ إبريل١٩٥٠،ص ـ ص ٢٧ ـ٢٨.

٤٩ ـ من الأدب العربي: الفكاهة في الأدب العربي، مجلة الثقافة، عدد ١٩ يونيه ١٩٥٠، ص ـ ص ٩ ـ ١١.

٥٠ ـ من الأدب العربي: الفكاهة في الأدب العربي، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ يونيه ١٩٥٠، ص ـ ص ٨ ـ ١٠.

٥١ ـ الندم أو الذباب لسارتر ترجمة د.محمد القصاص، مجلة الثقافة، عدد ٢٤ يوليو ١٩٥٠، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٥.

٥٢ ـ نقد الكتب: إنصاف المرأة تأليف السيدة وداد السكاكيني، مجلة الثقافة،عدد ٩ أكتوبر ١٩٥٠، ص ـ ص ٢١ ـ ٢٢.

٥٣ ـ ديوان الوأواء الدمشقي، نشر وتحقيق د. سامي الدهان، مجلة الثقافة، عدد ٢٧ نوفمبر ١٩٥٠، ص ـ ص ٢٥ ـ ٢٦.

٥٤ ـ نقد الكتب: مصر في عصر الإخشيديين، تأليف د.سيدة إسماعيل كاشف، مجلة الثقافة، عدد ٤ ديسمبر ١٩٥٠، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢٢.

٥٥ ـ نقد: دار الطراز لابن سناء الملك، نشر وتحقيق د. جودة الركابي، مجلة الثقافة، عدد ٨ يناير ١٩٥١، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٧.

٥٦ ـ دار الطراز، لابن سناء الملك، نشر وتحقيق سامي الدهان، مجلة الثقافة، عدد ٥ فبراير ١٩٥١، ص ـ ص ٢٥ ـ ٢٧.

٥٧ ـ نقد: نوادر المخطوطات، نشر وتحقيق أ. عبد السلام هارون، مجلة الثقافة، عدد ١٩ فبراير ١٩٥١ ـ ص ـ ص ٢٥ ـ ٢٧.

٥٨ ـ نقد: في موكب الشمس "الجزء الثاني: في تاريخ مصر الفرعونية من آخر الضحى إلى أول الأصيل، بقلم د.أحمد بدوي، مجلة الثقافة، عدد ١٥ مارس ١٩٥١، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٤.

٥٩ ـ نقد: إنباه الرواة على أنباه النحاة لجمال الدين القفطي، نشر وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مجلة الثقافة، عدد ٢ إبريل ١٩٥١، ص ـ ص ٢٢ ـ ٢٤.

٦٠ ـ نقد: المنطق الوضعي للدكتور زكي نجيب محمود، مجلة الثقافة، عدد ١٦ إبريل ١٩٥١، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٦.

٦١ ـ رايات المبرزين وغايات المميزين لابن سعيد الأندلسي، نشرة المستشرق الإسباني أميليو غرسيه غومس، مجلة كلية الآداب، المجلد الثالث عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥١ ص ـ ص ٢٠٣ـ ٢١٥.

٦٢ ـ نقد: كتاب الذيل على طبقات الحنابلة لابن رجب، نشر وتحقيق هنري لاووست وسامي الدهان، مجلة الثقافة، عدد ١٤ مايو ١٩٥١، ص ـ ص ٢٦ ـ ٢٧.

٦٣ ـ نقد: نوادر المخطوطات، المجموعة الثانية، نشر وتحقيق عبد السلام هارون، مجلة الثقافة، عدد ٢٣ يوليو ١٩٥١، ص ـ ص ٢٧ ـ ٢٨.

٦٤ ـ نقد: أسرار النفس للدكتور أحمد فؤاد الأهواني، مجلة الثقافة، عدد ١٣ أغسطس ١٩٥١، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٥.

٦٥ ـ نقد: كتاب حلية الفرسان وشعار الشجعان لعلي بن عبد الرحمن بن هذيل الأندلسي، مجلة الثقافة، عدد ٢١ يناير ١٩٥٢، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٥ (المقال عن تحقيق محمد عبد الغني حسن للكتاب المشار إليه).

٦٦ ـ دراسات في الشعر المصري : طلائع بن رزيك، مجلة الثقافة، عدد ٣ مارس ١٩٥٢، ص ـ ص ١١ ـ ١٥ (أعاد نشرها في كتابه "في الفكاهة والشعر في مصر" ص ـ ص ٣٠ ـ ٣٧).

٦٧ ـ دراسات في الشعر المصري: ابن قادوس، مجلة الثقافة، عدد ١٠ مارس ١٩٥٢، ص ـ ص ٧ ـ ١٠.

٦٨ ـ نقد: شروق من الغرب، مجلة الثقافة، عدد ١٧ مارس ١٩٥٢، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٥ (عن كتاب زكي نجيب محمود) .

٦٩ ـ لغة ابن سينا، مجلة الثقافة، عدد ٢٤، مارس ١٩٥٢، ص ـ ص ٣٠ ـ ٣٣.

٧٠ ـ دراسات في الشعر المصري: ابن الكيزاني(١)، مجلة الثقافة، عدد ٣١ مارس ١٩٥٢، ص ـ ص ٩ ـ ١٢.

٧١ ـ دراسات في الشعر المصري: ابن الكيزاني(٢)، مجلة الثقافة، عدد ٧ إبريل ١٩٥٢، ص ـ ص ١٢ ـ ١٤ (المقالان ٧٠ و٧١ أعاد نشرهما في كتابه "في الشعر والفكاهة في مصر"، ص ـ ص ٤٥ ـ ٦٠).

٧٢ ـ لغة ابن سينا، مجلة الثقافة، عدد ٢١ إبريل ١٩٥٢، ص ـ ص ١١ ـ ١٢ (مناقشة لنقد طه الحاجري للمقال ٦٩).

٧٣ ـ دراسات في الشعر المصري: ابن هانئ الصغير(١)، مجلة الثقافة، عدد ٢٨ إبريل ١٩٥٢، ص ـ ص ١٣ ـ ١٦.

٧٤ ـ دراسات في الشعر المصري: ابن هانئ الصغير(٢)، مجلة الثقافة، عدد ٥ مايو ١٩٥٢، ص ـ ص ٢١ ـ ٢٣ (المقالان رقم ٧٣ و ٧٤ أعاد نشرهما في كتابه "في الفكاهة والشعر في مصر" ص ـ ص ١٧ ـ ٢٩).

٧٥ ـ دراسات في الأدب المصري: القاضي الجليس، مجلة الثقافة، عدد ١٩ مايو ١٩٥٢، ص ـ ص ١٦ ـ ١٩ (أعاد نشرها في كتابه "في الفكاهة والشعر في مصر" ص ـ ص ٣٨ ـ ٤٤).

٧٦ ـ دراسة أدبنا الحديث، مجلة الثقافة، عدد ٨ ديسمبر ١٩٥١، ص ـ ص ١٩٥٢.

٧٧ ـ السرعة في إنتاجنا الأدبي، مجلة الثقافة، عدد ١٥ ديسمبر ١٩٥٢.

٧٨ ـ التزود بالأدب القديم، مجلة الثقافة، عدد٢٢ ديسمبر ١٩٥٢ (أعاد نشرها في كتابه "في الأدب والنقد" ص ـ ص ١١١ ـ ١١٥).

٧٩ ـ شعر المناسبات، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ ديسمبر ١٩٥٢.

٨٠ ـ نواقص الإيقاع في الشعر الحر، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٢٤، عدد يناير ١٩٦٩، ص ٧٣ ـ ٩٢ (أعاد نشرها في كتابه "فصول في الشعر ونقده" ص ـ ص ٣٠١ ـ ٣٠٩).

٨١ ـ البلاغة عند ابن رشد، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٤٢، نوفمبر ١٩٧٨، ص ـ ص ١٤ـ ٢٨ (أعاد نشرها في كتابه "من المشرق والمغرب" ص ـ ص ٢١١ ـ ٢٣٠).

٨٢ ـ لغة المسرح بين العامية والفصحى، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٤٥، عدد مايو ١٩٨٠، ص ـ ص ٥١ ـ ٦٤ (أعاد نشرها في كتابه "في التراث والشعر واللغة" ص ـ ص٢٤٥ـ٢٦١).

٨٣ ـ وحدة التراث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ـ ص ٩ ـ ١٧ (أعاد نشرها في كتابه "في التراث والشعر واللغة" ص ـ ص ٩ ـ ٨٠).

٨٤ ـ القديم الجديد في الشعر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ـ ص ١١ ـ ١٧ (أعاد نشرها في كتابه "في التراث والشعر واللغة" ص ـ ص ١٠٢ ـ ١٢٢).

٨٥ ـ صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، ص ـ ص ٣١ ـ ٣٦ (أعاد نشرها في كتابه "في التراث والشعر واللغة" ص ـ ص ٢١٦ ـ ٢٣٢، بعنوان "صلاح عبد الصبور والشعر الحر الجديد").

٨٦ ـ حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، مارس ١٩٨٣، ص ـ ص ١٥٥ ـ ١٧٣ (أعاد نشرها في كتابه "في التراث والشعر واللغة" ص ـ ص ١٧١ ـ ٢١٥).

٨٧ ـ ملاحظات على قياسية الغالب من جموع التكسير، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٥٢، نوفمبر ١٩٨٣، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٤.

٨٨ ـ أوليات الأدب العربي، مجلة فكر، عدد خاص عن طه حسين، العدد ١٤، مارس ١٩٨٩، ص ـ ص ١٠٥ ـ ١١٩.

٨٩ ـ إيحاءات بديع الزمان لابن شهيد في التوابع والزوابع، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٦٤، مايو ١٩٨٩، ص ـ ص ٢٧٤ ـ ٢٨٥.

٩٠ ـ استكمال عبد الرحمن الأوسط لأسس الحضارة الأندلسية، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٦٥، نوفمبر ١٩٨٩، ص ـ ص ٧٨ ـ ٨٨.

٩١ ـ منهج طه حسين في الدراسات الأدبية، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٦٧، نوفمبر ١٩٩٠، ص ـ ص ١٠٩ ـ ١٢٠.

٩٢ ـ عقيدة الموحدين بين التشيع والاعتزال، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٧٦، مايو ١٩٩٥، ص ـ ص ١٧٧ ـ ١٨٩ (أعاد نشرها في كتابه "بحوث من المشرق والمغرب" ص ـ ص ١٣٣ ـ ١٤٣).

٩٣ ـ اشتقاق الأفعال من أسماء الأعيان العربية والمعربة، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٦٨، مايو ١٩٩٦، ص ـ ص ١٥٧ ـ ١٦٤.

٩٤ ـ طه حسين المجمعي، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء ٨٤، مايو ١٩٩٩، ص ـ ص ٢٣١ ـ ٢٤٠.

٩٥ ـ ازدهار الفصحى في القرن العشرين، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد ٨٧، القسم الأول، مايو ٢٠٠٠، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٦.

٩٦ ـ بين الفصحى والعامية، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد ٨٩، القسم الأول، نوفمبر ٢٠٠٠، ص ـ ص ٣٥ ـ ٤٩.

٩٧ ـ العامية فصحى محرفة، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد ٩١، مايو ٢٠٠١، ص ـ ص ٢٩ ـ ٤٦.

٩٨ ـ العامية فصحى محرفة "عود على بدء"، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد ٩٣، مايو ٢٠٠١، ص ـ ص ٤١ ـ ٥٢.

٩٩ ـ تأثير الثقافة العربية في الحضارة الغربية الحديثة، مجلة الكتب وجهات نظر، عدد يونيو ٢٠٠٢.

١٠٠ ـ المعجمات العربية العامة والخاصة، مجلة الكتب وجهات نظر، عدد يونيو ٢٠٠٣.

١٠١ ـ المصطلحات العلمية ..إلى العربية، مجلة الكتب وجهات نظر، عدد مايو ٢٠٠٤.

١٠٢ ـ عندما ينظر الكاتب إلى نفسه، مجلة الكتب وجهات نظر، عدد مايو ٢٠٠٥.

(٢)

١ ـ بدأت علاقة شوقي ضيف بالكتابة في مجالات الأدب والنقد منذ كان طالبا في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، إذ نشرت له مجلة الرسالة عددا من المقالات في أعدادها لسنة ١٩٣٤، ومنذ أصدر ضيف كتابه الأول "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" في عام ١٩٤٢، ظلت كتابة المقالات نشاطا موازيا يتزامن مع مؤلفاته التي تتابعت منذ ذلك الكتاب وحتى آخر كتبه. وإذا كان كتابه الأول هو صورة من رسالته للدكتوراه التي حملت عنوان "الصناعة الفنية وتطورها في الشعر العربي" (١٩٤٢) فإن دراسته للماجستير والتي حملت عنوان "النقد الأدبي في كتاب الأغاني" (١٩٣٩)[٤] ظلت حبيسة الأدراج، وإن كان من المرجح أن يكون مقالاه "أبو الفرج الناقد"، و"الرواية الأدبية في كتاب الأغاني"، المنشوران بمجلة الثقافة، عددي ١٨ يناير و٨ فبراير١٩٤٤ مأخوذين منها.

٢ ـ تمثل مقالات شوقي ضيف جانبا مهما من جوانب نشاطه الكتابي، لاسيما في الفترة الممتدة من نهاية الثلاثينيات إلى السنوات الأولى من عقد الخمسينيات، وقد نشر ضيف مقالاته في تلك الفترة في مجلتي "الثقافة" و"الرسالة"، أما في مرحلة الثمانينيات وما بعدها فقد نشر ضيف كثيرا من مقالاته بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، على حين نشر بعضها بمجلتي "فصول" و"الكتب: وجهات نظر". وقد سجلت هذه الببليوجرافيا مقالات ضيف فيما عدا بعض مقالاته في مجلة "الرسالة". ويجدر بنا أن نلحظ أن شوقي ضيف لم يكن حريصا على تسجيل تواريخ النشرات الأولى لمقالاته التي أعاد نشرها في عدد من كتبه ومنها "في التراث والشعر واللغة" ١٩٨٧، و"في الشعر والفكاهة في مصر" ١٩٩٩، و"في الأدب والنقد" ١٩٩٩، وذلك ما يمكن أن يُحدث اضطرابا لدى دارسيه، إذ إن مقالاته المنشورة في الكتابين الأخيرين تعود إلى الفترة الممتدة من بداية الأربعينيات إلى السنوات الأولى من عقد خمسينيات القرن العشرين، ومعظمها يتضمن أفكارا مرتبطة بلحظة النشر الأولى والتي قد لا تصدق على لحظة النشر الثانية. ومع هذا تظل لهذه المقالات أهميتها في الكشف عن عدد من جوانب كتابات شوقي ضيف(٥).

٣ ـ رغم تنوع مجالات الثقافة العربية التي تناولها ضيف في سنوات مسيرته البحثية فمن الملاحظ أن مشروع كتابة تاريخ الأدب العربي، سواء في أطر العصور أو الأغراض، قد استقطب اهتمامات ضيف طوال الفترة الممتدة من النصف الثاني للخمسينيات وحتى منتصف تسعينيات القرن العشرين، على حين أن شوقي ضيف قد أولى مجالي الدراسات الإسلامية والدراسات اللغوية القدر الأكبر من نشاطه البحثي في السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته، وقد يعود ذلك إلى أن ثاني هذين المجالين كان يتصل بنشاط ضيف المجمعي، فبعد أن اختير عضوا بمجمع اللغة العربية في عام ١٩٧٦، تولى أمانته العامة لمدة خمس سنوات (١٩٨٨ ـ ١٩٩٢) ثم تولى رئاسته في عام ١٩٩٦. بينما كان نشاطه في تحقيق بعض كتب التراث العربي متقطعا طوال النصف الثاني من الأربعينيات وحتى السنوات الأولى من سبعينيات القرن العشرين.

الهوامش:

(١) انظر: طه وادي: شوقي ضيف: سيرة عالم ومسيرة إنسان، ضمن كتاب: شوقي ضيف: سيرة وتحية، إشراف وتقديم طه وادي، دار المعارف ١٩٩٢، ص ـ ص ٩ ـ ٢٨. ونشير إلى أن ببليوجرافيا طه وادي قد توقفت عند سنة ١٩٩٢.

(٢) انظر: محمد محمد الجوادي: مجلة الثقافة: فهرسة وتعريف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

(٣) من هذه المقدمات:

ـ شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.

ـ التوجيه اللغوي والبلاغي لقراءة الإمام عاصم، تأليف صبري المتولي المتولي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٦.

(٤) استقينا المعلومات الخاصة برسالتي الماجستير والدكتوراه من المرجع التالي: ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين: الأدب والنقد، تصنيف ودراسة محمد أبو المجد علي بسيوني، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠١.

(٥) نشير هنا إلى أننا قمنا بجمع هذه المقالات ودراستها وأعددناها للنشر.

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة / القدس دولار ـ تونس ٥,٢٠٠ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات ـ مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارا)

السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:

مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.

تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ ـ ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩ ـ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: fossoul2002 @ hotmail. Com

fossoul2002 @ yahoo. com